ڈاکٹر افشاں ملک

افسانہ نگار

احمد ندیم قاسمی

آثار و افکار

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی

آثار و افکار

ڈاکٹر افشاں ملک

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

AFSANA NIGAR AHMAD NADEEM QASMI
AASAR-O-AFKAAR

by

Dr. Afshan Malik

Year of Ist Edition: January 2007
ISBN : 81-8223-261-9
Price : Rs. 200

نام کتاب : افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی: آثار و افکار
مصنفہ : ڈاکٹر افشاں ملک
رابطہ : موبائل: 09411023738, 09412471720
سن اشاعت : جنوری ۲۰۰۷ء
قیمت : ۲۰۰ روپے
تعداد : ۵۰۰
سرورق : ظفر گلزار، میرٹھ
کمپوزنگ : محمد اسلام خان، نئی دہلی (9910100445)
مطبع : عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی
زیر اہتمام : ڈاکٹر مشتاق صدف

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(India)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-011-23211540
E-mail: ephdelhi@yahoo.com

انتساب

چھوٹے بھائی
طارق رئیس (مرحوم)
کے نام

جو

اب صرف یادوں کے نہاں خانہ میں زندہ ہے

تمہاری خوبیاں زندہ، تمہاری نیکیاں باقی

میرے افسانے

تیری نظروں میں تو دیہات ہیں فردوس، مگر
میں نے فردوس میں اجڑے ہوئے گھر دیکھے ہیں
جن کو تو رستم و سہراب کہا کرتا ہے
وہ جواں میں نے یہاں خاک بسر دیکھے ہیں
تیرے ماحول میں ہے جن کی پرستش بھی روا
میں نے اُس حسن کے پُر ہول کھنڈر دیکھے ہیں
میں نے گھوڑوں پہ پڑے دیکھے ہیں رخشندہ نجوم
میں نے لپٹے ہوئے کیچڑ میں قمر دیکھے ہیں
میں نے پھولوں کی عفونت میں پھنسے دیکھا ہے
میں نے ملتے ہوئے مٹی میں گُہر دیکھے ہیں
میں نے اِن آنکھوں سے بِکتا ہوا دیکھا ہے شباب
زر کی تلوار سے کٹتے ہوئے سر دیکھے ہیں
میں نے دیکھے ہیں رئیسوں کے لتاڑے ہوئے دل
میں نے جھلسے ہوئے آہوں سے جگر دیکھے ہیں
میں نے گلیوں میں تو دیکھے ہیں گلابی چہرے
اور طاعون، پسِ پردۂ در دیکھے ہیں
میں سمجھتا ہوں مہاجن کی تجوری کے راز
میں نے دہقان کی محنت کے ثمر دیکھے ہیں
سبز کھیتوں میں مجھے زہر نظر آیا ہے
زرد خوشوں کی رداؤں میں شرر دیکھے ہیں

میں نے جو دیکھا ہے، اے کاش! وہ تو بھی دیکھے
دل کی دھڑکن بھی سُنے، دل کا لہُو بھی دیکھے

احمد ندیم قاسمی

Hasnain Sialvi

ابواب کی تنظیم

دیباچہ

احمد ندیم قاسمی اردو کے ان معدودے چند ادیبوں اور شاعروں میں رہے ہیں جنھوں نے ایک ساتھ فکشن اور شاعری دونوں میں غیر معمولی فن کاری کا ثبوت دیا۔ ان کی افسانہ نگاری اور شاعری دونوں اسی باعث الگ الگ انداز میں مطالعے اور جائزے کے موضوعات بننے کا تقاضا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر افشاں ملک نے اپنے مطالعے کے حدود احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری تک متعین کر کے اپنے موضوع کے ساتھ انصاف کرنے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

زیر نظر مقالہ یوں تو پی ایچ ڈی کی ڈگری کے حصول کی غرض سے لکھا گیا تھا مگر اسے محض محققانہ تلاش و جستجو اور رسمی ڈگری کے حصول کی سرگرمی کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ مصنفہ نے اس کتاب میں تحقیق کے اصول و ضوابط کے ساتھ پوری دیانت داری برتنے کی کوشش کی ہے اور افسانوں میں بیان کردہ مسائل و موضوعات کی تفہیم کا حق بھی ادا کیا ہے اور قاسمی کی افسانہ نگاری کے فنی اسرار و رموز تک رسائی بھی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔

گذشتہ برسوں میں مختلف افسانہ نگاروں کی خدمات پر تحقیقی کام ہوتے رہے ہیں اور ان میں سے بعض کو کتابی صورت میں شائع ہونے کا موقع بھی ملا ہے، مگر کم کتابیں ایسی ہیں جو اہل علم کی توجہ اپنی طرف مبذول کرا پائی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں ایک ہیں جنھوں نے اردو فکشن کے زرّیں عہد میں افسانہ نگاری کے میدان میں اعتبار و استناد حاصل کیا تھا۔ بھلا منٹو، بیدی، کرشن چندر اور عصمت چغتائی کے دور عروج میں کسی اور افسانہ نگار کا چراغ جلنا کیوں کر آسان ہو سکتا تھا؟ مگر احمد ندیم قاسمی نے اس عہد میں بھی اپنی اہمیت کا لوہا منوا لیا تھا۔

اس کتاب میں افشاں ملک نے جس تجزیاتی انداز میں افسانوں کا مطالعہ کیا ہے

اور جس طرح احمد ندیم قاسمی کے معاصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں ان کے انفرادی نقوش کی نشان دہی کی ہے وہ قابل داد ہے۔ یوں تو اس کتاب میں فنی پرکھ کے بہت سے مواقع آئے ہیں مگر بعض افسانوں کے تجزیے پر مبنی باب سب سے زیادہ کارآمد ہے۔ پھر یہ کہ نمائندہ افسانوں کے تجزیے کی بنیاد پر افسانہ نگار کی انفرادیت اور تعین قدر سے متعلق باب اس اعتبار سے بے حد قابل توجہ ہے کہ اس باب میں پورے مقالے کا لب لباب اور حاصل مطالعہ پیش کر دیا گیا ہے۔

مجھے امید ہی نہیں یقین بھی ہے کہ احمد ندیم قاسمی سے متعلق شائع شدہ تحریروں کے مابین اس کتاب کو امتیاز حاصل رہے گا اور اس کتاب کے ذریعہ ڈاکٹر افشاں ملک کو بھی ایک مصنفہ کی حیثیت سے پذیرائی حاصل ہوگی۔ مجھے یہ بھی توقع ہے کہ افشاں ملک کا علمی سفر اسی کتاب پر ختم نہیں ہوگا اور وہ آئندہ بھی اپنی علمی و ادبی سرگرمیاں جاری رکھیں گی۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی
شعبۂ اردو، اے ایم یو، علی گڑھ

پیش نوائی

فکشن کو ادب میں "paradise of loose ends" کہا گیا ہے۔ اس کا اردو ترجمہ کیا جائے تو یہ کہا جائے گا کہ فکشن ادب کی ایک ایسی صنف ہے جس کا حدود اربع نہیں ہوتا یا اگر ہوتا ہے تو لچک دار۔ فکشن کا یہ تجزیہ کافی معنی خیز ہوتے ہوئے بھی کلّی یا حتمی نہیں ہے کیونکہ ناول ہو یا افسانہ دونوں کے کچھ نہ کچھ تو حدود ہوتے ہی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ حدود وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے اور نئی نئی جہتیں اختیار کرتے رہتے ہیں۔ ثبوت کے طور پر پریم چند کے افسانے سے لے کر احمد ندیم قاسمی کے افسانے تک اور احمد ندیم قاسمی سے لے کر انتظار حسین کے افسانے تک اور پھر انتظار حسین کے افسانے سے لے کر جدید تر نسل کے معتبر افسانہ نگاروں تک کہانی نے متواتر اپنے حدود اربع کو بدلا ہے۔ خود پریم چند نے ان حدود کو توڑا جنھیں اپنا کر انھوں نے افسانہ نگاری کی ابتدا کی تھی۔ اس کے ساتھ ہی وہ اپنے افسانے کی حد بندیوں میں ترمیم کرتے رہے۔ نئی Demarcation کا یہ عمل فکشن کے ساتھ لگا تار چلتا رہا لیکن یہ عمل عمومی طور پر ناول اور افسانے کی ساخت سے وابستہ رہا۔ کہانی کیسے کہی جائے؟ یہ سوال اکثر زیر غور آیا اور افسانہ نگاروں نے اس سوال کو حل کرنے کے لیے افسانہ سازی کے پیرایوں میں نت نئی تبدیلیاں کیں۔

افسانے کی بدنصیبی یہ ہے کہ اسے کم سے کم اردو زبان میں کوئی اعلیٰ اور با اصول تنقیدی بصیرت نہیں مل سکی یعنی افسانہ ایک ایسے نگراں کی خدمات سے محروم رہا جو جانچنے پرکھنے کے اصول مرتب کرتے ہوئے یہ بتاتا کہ معیاری افسانے کے لیے کیا کیا خصائص ضروری ہیں اور کیا کیا غیر ضروری؟ افسانہ کو بہتر تنقید نصیب نہ ہو سکی اور ساری تنقید شعر و شاعری کے دائرے میں رقص کرتی رہی۔ اس نے افسانے کو بہت کم پوچھ گیا۔ یہ رائے اردو کے ممتاز ناقد شمس الرحمٰن فاروقی کی بھی ہے۔ انھوں نے رام لعل کی تصنیف ''اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا'' کے فلیپ پر اپنی رائے کا اظہار ان لفظوں میں کیا ہے:

''ہمارے یہاں افسانہ تو بہت لکھا گیا ہے لیکن افسانے پر اظہارِ خیال نسبتاً کم ہوا ہے۔ یہ صورت حال مغربی ادب میں بھی تھی لیکن پچھلے پچیس تیس سالوں میں خاص کر جب سے وضعیاتی Structuralist تنقید کا چلن ہوا اور پھر Post Structuralist تنقید مقبول ہونا شروع ہوئی۔ تب سے افسانے اور خاص کر بیانیہ پر خیال انگیز اور کثیر الوضع تنقید سامنے آئی۔ گزشتہ زمانے کے بڑے فکشن نگاروں پر نئے نئے انداز سے اور بہت تفصیل سے لکھا گیا۔ اردو میں صورت حال بہت مختلف ہے۔ ترقی پسندوں کا عہد ہمارے یہاں افسانے کا عہد زریں کہا جا سکتا ہے۔ اس معنی میں کہ ترقی پسندوں کے وقیع ترین کارنامے اسی میدان میں ہیں لیکن ترقی پسندوں نے افسانے پر بہت کم اظہار خیال کیا۔ علی الخصوص افسانے کے بنیادی مسائل یعنی افسانہ کس طرح بنتا ہے؟ افسانے میں جو کچھ ہوتا ہے وہ معنی کس طرح حاصل کرتا ہے؟ افسانہ شاعری سے الگ ہے کہ نہیں؟ افسانہ داستان کا قائم مقام ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے۔ یہ اور اس طرح کے دوسرے سوالات ترقی پسند نقادوں نے بہت کم اٹھائے۔ جب جدیدیت کا دور دورہ ہوا تو شاعری پر بحث کی لے اور تیز ہو گئی۔ عام طور پر یہ خیال کیا جانے لگا کہ شاعری کے مسائل طے ہو جائیں تو افسانے کے مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔''

شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے کی تنقید سے چشم پوشی کی طرف جو توجہ دلائی ہے وہ حقیقت پر مبنی ہے، اور اسی کا یہ افسوسناک نتیجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی جیسے اردو کے قدآور افسانہ نگار پر اب تک اس انداز سے کام نہیں ہو سکا جس کے وہ مستحق تھے۔ اگر اس نوع کا کام کیا جاتا تو ان کے افسانوں سے ایسے فنی پہلو نکل کر سامنے آ سکتے تھے جو افسانے کے ارتقائی سفر میں دوسروں کے لیے محرک کا کام کرتے لیکن ہمارے نقادوں اور ریسرچ اسکالرز کی عدم توجہی کے سبب دیگر بڑے افسانہ نگاروں کے ساتھ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے ارتقائی عمل پر بھی برائے نام ہی کام ہو سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی کہانیوں کی تہہ تک ہماری رسائی ممکن نہ ہو سکی۔ ہم نہ تو ان کے افسانوں کے محرکات کا صحیح پتہ لگا سکے اور نہ ہی کرداروں کی آنکھ مچولی اور ان کی داخلی کیفیتوں کو ہی بہتر طور پر محسوس کر سکے۔ مروجہ نسلی اور طبقاتی میلانات کی خرابیوں کو بھی جگ ظاہر کرنے میں ناکام رہے اور

پھر انسان دوستی کا وہ جذبہ جسے احمد ندیم قاسمی نے اپنی کہانیوں میں ابھارا اس سے بھی کم و بیش نا آشنا ہی رہے۔ اردو ادب کی یہی تشنگی میرے اس تحقیقی و تجزیاتی کام کا سبب بنی۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو میں کہاں تک سمجھ پائی ہوں اور ان کے ساتھ کہاں تک عدل و انصاف کر سکی ہوں اس کا فیصلہ تو اہل زبان و ادب اور قارئین ہی کریں گے لیکن یہاں یہ جرأت اظہار ضرور کر سکتی ہوں کہ میں نے احمد ندیم قاسمی اور ان کے افسانوں کو جس طرح محسوس کیا انھیں اپنے الفاظ سے قوت گویائی دی ہے۔ ان کی زبان، انداز بیان اور ان کے کرداروں کے عمل و ردعمل سے جن کیفیات سے دوچار ہوئی انھیں پیش کرنے کی مقدور بھر کوشش کی ہے۔ میں نے اپنی اس کتاب میں جن افسانوں کا تجزیہ کیا ہے وہ میری اپنی سوچ اور فکر کا نتیجہ ہے۔ اس میں اتفاق کے ساتھ اختلاف کی گنجائش بھی ہے۔ افسانوں کے موضوعات و مسائل، کرداروں کی جنسی مجبوریاں، غربت، افلاس، چیختی چلاتی انسانیت اور ٹوٹتی بکھرتی اخلاقی قدروں کا زوال سب کچھ احمد ندیم قاسمی کی فکری جولانیوں کا ثبوت ہے۔ میں نے تو بس اسے ایک تنظیم دی ہے، کچھ مخفی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے نیز افسانوں کی امتیازی خصوصیات اور رموز کو عیاں کیا ہے تاکہ ہمارا سماج افسانہ نگار کی تخلیقی موشگافیوں کو سمجھ سکے اور معاشرتی برائیوں اور ناانصافیوں کو پنپنے نہ دے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی تخلیق کا مقصد بھی یہی ہے۔

بے شک احمد ندیم قاسمی ایک بڑے افسانہ نگار تھے۔ ان کی وجہ امتیاز یہ تھی کہ انھوں نے انسانی فہم و ادراک اور انسانی فطرت کے پیچ و خم کو اپنے گہرے مشاہدے کی روشنی میں پیش کر کے انھیں ایک جامع شکل دی۔ دیہی زندگی کے وہ ایک بڑے نبض شناس تھے۔ ان کے افسانوں کا فنی دروبست انتہائی عمدہ ہے، علاوہ ازیں انسانی نفسیات کے بھی وہ ماہر تھے اور اسی لیے اپنے افسانوں میں انھوں نے نفسیاتی گرہیں کھولنے کی بھی کوشش کی۔ ان کے افسانوں میں ہر نوع کے کردار پائے جاتے ہیں۔ دیہات کا کسان، اس کی غربت، اس کی جوانی، اس کا عشق اور پھر اس کی محرومیاں، اس کے ساتھ ہی شہری زندگی کی الجھنیں، منافقتیں، دکھاوے کی زندگی، اس کے علاوہ جنگ کے حوالے سے لکھے گئے افسانے ہیں جن میں جنگ کی ہیبت ناکی اور جنگ کے ہلاکت خیز تجربے جس کی مثال اردو فکشن میں نایاب ہے، نیز مظلومی نسواں پر لکھے گئے افسانے ان کو اپنے ہم عصروں میں ممتاز درجہ عطا کرتے ہیں۔ اتنے قد آور افسانہ نگار کے عہد، ان کی عمدہ کہانیوں کے تجزیے، ان کے افسانوی آثار و افکار، نظریے اور ان کی قدر و قیمت کا احاطہ اس کتاب میں مختلف

ابواب کے تحت کیا گیا ہے۔

اس کتاب میں سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کے سوانحی خاکہ کو نقش حیات کے عنوان سے معروضی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ دراصل اس سوانحی تقویم سے ہی قاسمی صاحب کی ادبی خدمات کا پتہ چلتا ہے۔

پہلے باب میں احمد ندیم قاسمی کے حالات وکوائف کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جس سے ان کی زندگی کے کئی گوشوں پر روشنی پڑتی ہے، ساتھ ہی مختلف نشیب وفراز سے بھی واقفیت ہوتی ہے۔ اسی باب میں ان کی ذات کے ساتھ ساتھ ان کی صفات کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔

دوسرے باب میں احمد ندیم قاسمی کا عہد اور افسانوی تناظر کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے جو احمد ندیم قاسمی کے زمانے اور ان سے پہلے کے دور کا احاطہ کرتا ہے۔ اسی باب میں اردو کے جدید افسانے کی ابتدا اور اس کے ارتقا کا جائزہ بھی لیا گیا ہے اور یہ واضح کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کا جدید افسانہ قدیم داستانوی ساخت سے ٹوٹ کر وجود میں آیا اور بعد میں اس نے رفتہ رفتہ مغرب کے جدید افسانے سے اثرات قبول کرتے ہوئے اپنے موجودہ وجود کو قائم کیا۔ اسی باب میں سجاد حیدر یلدرم کے رومانوی افسانوں سے لے کر منشی پریم چند کے اصلاحی افسانوں کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کے لیے وہ بھی گوشے کھنگالے گئے ہیں جن سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی منشی پریم چند کی صالح روایات کو آگے بڑھاتے ہوئے ترقی پسند افسانے کے معماروں میں ایک اہم اور اعلیٰ مقام رکھتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی جب اردو کے افسانوی اسٹیج پر نمودار ہوئے تب منشی پریم چند کی بلند پایہ شخصیت مختصر افسانے کا معیار قائم کر چکی تھی لیکن ان کا افسانہ اس وقت تک ان کے اصلاحی ذہن کی گرفت سے آزاد نہیں ہوا تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے ترقی پسند تحریک کے اثرات سے متاثر ہو کر اور پریم چند کی روایات کو آگے بڑھاتے ہوئے اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ترقی پسند تحریک کے اثر سے وجود میں آئے افسانوی ادب میں اس لیے ممتاز ہے کہ انھوں نے اس میں ایسے موضوعات کو بھی شامل کیا جن پر ان سے پہلے کسی کی نظر نہیں گئی تھی۔

تیسرے باب میں احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگاروں کا مختصراً جائزہ لیا گیا ہے تاکہ معاصرین کے درمیان احمد ندیم قاسمی کی حیثیت واضح ہو سکے۔ ان افسانہ نگاروں میں علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی، مجنوں گورکھپوری، دیویندر ستیارتھی، اختر انصاری، اپندر ناتھ اشک،

سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، مہندر ناتھ، رام لعل اور قرۃ العین حیدر وغیرہ بطور خاص شامل ہیں۔ ان تمام افسانہ نگاروں کا جائزہ لینے کے علاوہ یہ بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ بیانیہ افسانہ نگاروں میں احمد ندیم قاسمی کے یہاں ایک بلیغ اشاریت کا جو پہلو ملتا ہے وہ ان کے بیشتر ہم عصروں میں کم ہے۔ ان کے افسانے کی اس خصوصیت کی طرف خصوصی توجہ دلائی گئی ہے۔

چوتھے باب میں احمد ندیم قاسمی کے مخصوص تخلیقی وفکری زاویہ نظر کو معرضِ بحث میں لایا گیا ہے۔ جس میں ایک فن کار کی حیثیت سے ان کے نقطۂ نظر اور فنی رویہ کی تشکیل کے محرکات پر گفتگو کی گئی ہے اور ان فکری اور فنی سمت وجہت کو اس طرح سے متعین کیا گیا ہے کہ فن کار کا اسلوب اور فکری نہج مستحکم ہو سکے۔

پانچویں باب میں احمد ندیم قاسمی کو بحیثیت افسانہ نگار جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان پہلوؤں کی نشاندہی کی گئی ہے جو ان کی افسانہ نگاری کے حوالے سے خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ نیز ان کے افسانوں کی مختلف جہات کی تفہیم وتحسین بھی کی گئی ہے اور کہیں کہیں بعض معتبر ناقدین اور مبصرین کے حوالوں سے بھی احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

چھٹے باب میں احمد ندیم قاسمی کے دس منتخب اور نمائندہ افسانوں کا بھرپور تجزیہ کیا گیا ہے۔ مختلف موضوعات پر لکھے گئے یہ افسانے اردو ادب کا بیش بہا سرمایہ ہونے کے علاوہ احمد ندیم قاسمی کو منفرد اور ممتاز درجہ بھی عطا کرتے ہیں۔ متن سے قاری کے رشتہ، موضوع اور مواد کو پیش نظر رکھتے ہوئے ان افسانوں کی تفہیم کی گئی ہے۔

ساتویں باب میں احمد ندیم قاسمی کی انفرادیت اور قدر و قیمت کا تعین کیا گیا ہے۔ اس میں مذکورہ افسانوی سیاق وسباق اور تمام مباحث کی روشنی میں احمد ندیم قاسمی کے امتیازات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ دراصل یہ باب ہی تمام ابواب کا نچوڑ ہے۔

آخر میں احمد ندیم قاسمی کا ایک مختصر انٹرویو شامل کیا گیا ہے جس سے ان کے کچھ تخلیقی اسرار و رموز کھلتے ہیں۔ میں نے انھیں کچھ سوالات بذریعہ ڈاک ارسال کیے تھے جس کا جواب انھوں نے اپنی سخت علالت کے باوجود دیا ان کی زندگی کا یہ آخری انٹرویو ہے۔ لہٰذا اس کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ انھوں نے میرے سوال نامہ کا مختصر جواب دینے کا یہ عذر بھی لکھا۔

''آپ کے سوال نامے کا جواب بھجوا رہا ہوں۔ تاخیر کے لیے معذرت خواہ ہوں مگر جیسا کہ آپ کو علم ہے مجھے دمہ نے بے بس کر رکھا ہے۔ مجبور رہا اور یہ مجبوری خود اختیاری نہیں تھی۔ امید ہے میرا جواب نامہ آپ کے کام آ جائے گا۔ میں تندرست ہوتا تو مفصل لکھتا۔''

میں بے حد ممنون ہوں احمد ندیم قاسمی کی کہ انھوں نے سخت علالت میں بھی مختصر ہی صحیح میرے سوالوں کا جواب بڑی محبت سے دیا۔ علاوہ ازیں وقتاً فوقتاً پاکستان سے انھوں نے اس موضوع سے متعلق کئی اہم کتابیں میرے لیے ارسال کیں اور بذریعہ ٹیلی فون بھی میری معاونت کرتے رہے۔ اللہ تعالیٰ ان کی مغفرت فرمائے۔ آمین۔

میں ان کی منہ بولی بیٹی منصورہ احمد کی بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے بھی میری ہر ممکن مدد کی۔

احمد ندیم قاسمی کے حوالے سے میرا یہ تحقیقی کام جس نوعیت کا بھی ہے آپ کے سامنے ہے۔ ممکن ہے بہت سے ایسے پہلو بحث میں آنے سے رہ گئے ہوں جن کی نشاندہی کی جانی چاہیے تھی۔ میں نے اپنی بساط بھر مطالعے کی روشنی میں جو کچھ بھی محسوس کیا اسے آپ کی عدالت میں پیش کر رہی ہوں۔ میں اس میں کس حد تک کامیاب ہو سکی ہوں اس کا فیصلہ تو آپ ہی کریں گے لیکن یہ کہنا چاہوں گی کہ احمد ندیم قاسمی پر اب تک جو کچھ بھی لکھا گیا ہے یا جس زاویے سے لکھا گیا ہے اس سے میرا یہ تحقیقی کام منفرد ضرور ہے۔

اللہ کا بڑا کرم ہے کہ والدین کے زیر سایہ مجھے نہ صرف تحصیل علم کی سعادت نصیب ہوئی بلکہ ان کی محبتوں اور شفقتوں کے دروازے میرے لیے آج بھی کھلے ہیں۔ میری یہ ادبی کوشش ان کی دعاؤں کا ہی ثمرہ ہے۔ میری تمنا ہے کہ ان کی سرپرستی میں آئندہ بھی ادبی مشاغل کی راہیں طے کرتی رہوں کہ ان کی موجودگی میں میں نے ہزاروں لاکھوں بار خود کو شاد اور مطمئن پایا ہے۔

اس تحقیقی کام میں ایک بڑی شخصیت کی سرپرستی اور معاونت مجھے ہمیشہ ہی حاصل رہی جو ہمارے عہد کے ایک ممتاز اور منفرد شاعر، ادیب اور صحافی نشتر خانقاہی تھے ان کی ذاتی دلچسپی اور پر خلوص تعاون سے میری بہت سی مشکلات دور ہوئیں۔ گو کہ وہ آج ہمارے درمیان نہیں ہیں لیکن ان کی روشن یادیں تو ہیں۔

میں انتہائی ممنون ہوں پروفیسر قمر رئیس اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی جنھوں نے اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود اس کتاب پر اپنی قیمتی آرا سے نوازا۔ یہ دونوں ہی معتبر شخصیتیں احمد ندیم قاسمی سے بہت قریب رہی ہیں۔

ڈاکٹر خالد حسین خاں، صدر شعبہ اردو، میرٹھ کالج، میرٹھ کا بھی شکریہ ادا کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتی ہوں کہ ان کی سرپرستی اور مفید مشورے میرے لیے مشعل راہ بنے۔

میں سراپا ممنون ہوں ڈاکٹر اسلم جمشید پوری صدر شعبہ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ کی کہ ان کا تعاون مجھے ہر قدم پر حاصل رہا اور ان کے مشوروں سے بھی روشنی ملی۔ نیز شعبہ میں ان کے زیر نگرانی کام کر کے میں نے بہت کچھ سیکھا۔

میں ڈاکٹر کوثر مظہری استاد شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ کی بے حد شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کا نام تجویز فرمایا اور بعض اہم نکات کی طرف میری توجہ بھی دلائی۔

میرے اس تحقیقی و تنقیدی سفر میں ڈاکٹر مشتاق صدف لکچرر شعبہ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی میرٹھ کی رفاقت گوہر شب تاب ثابت ہوئی کہ انھوں نے اس مقالہ پر نظر ثانی کی اور مجھے اپنی کم مائیگی کا احساس بھی نہیں ہونے دیا۔ ان کے اس پر خلوص اور بے لوث تعاون کے لیے سپاس گزار ہوں۔

ناسپاسی ہوگی اگر میں ڈاکٹر سید نجابت ادیب اور ڈاکٹر رئیس احمد (سائنٹسٹ) کا شکریہ ادا نہ کروں کہ جن کے دم سے بزم ہم نفساں کی قندیلیں روشن ہیں۔

میں محترم ذیشان خان کی بے حد ممنون ہوں کہ ان کی وساطت سے زندگی کو ایک نئے زاویے سے سمجھنے کا موقع ملا اور ان کی معاونت سے یہ تخلیقی تجربہ بھی مکمل ہوا۔

میں اپنے شریک جاں جناب غیاث الدین ملک کا دل کی تمام گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتی ہوں کہ زندگی کے ہر موڑ پر ان کی ذات میرے لیے ہمیشہ ہی طمانیت کا باعث رہی ہے اور ان کی خوش خصال طبیعت سے میرے دل و جاں کا ہر گوشہ منور رہا ہے۔ دراصل میری یہ تصنیف ان کی خواہش کی ہی تکمیل ہے۔

میرا بیٹا کامران میرے اس تخلیقی سفر میں ہمیشہ ہی میرا معاون رہا۔ دوسرے بیٹے سلمان نے مطلوبہ مواد کی فراہمی میں میرا ہاتھ بٹایا۔ چھوٹے بیٹے عثمان نے بھی میری خوب مدد کی۔ اس تخلیقی سفر میں وہ اپنا تعاون سب سے زیادہ سمجھتا ہے۔ میری تمام دعائیں ان کے ساتھ ہیں۔ اور خدا سے دعا ہے کہ وہ ان سب کو علم کی دولت سے نوازے اور زندگی کو تمام خوشیوں سے بھر دے۔ آمین!

افشاں ملک

۳ر جنوری ۲۰۰۷

احمد ندیم قاسمی: نقشِ حیات

نام	:	احمد شاہ
ادبی نام	:	احمد ندیم قاسمی
تخلص	:	ندیم
تاریخ ولادت	:	۲۰ نومبر ۱۹۱۶ بمقام انگہ تحصیل وضلع خوشاب پنجاب (پاکستان)
والد	:	پیر غلام نبی عرف نبی چن (وفات ۱۹۲۴)
والدہ	:	وفات ۱۹۵۶
بڑی بہن	:	وفات ۱۹۶۰ ان کے اکلوتے بیٹے ظہیر بابر کا شمار پاکستان کے ممتاز صحافیوں میں ہوتا ہے۔
بڑے بھائی	:	پیرزادہ محمد بخش، ڈسٹرکٹ انسپکٹر آف اسکولز کے عہدے سے سبکدوش ہوئے۔
چچا	:	پیر حیدر شاہ جنھوں نے قرآن شریف کی تفسیر پڑھائی۔
رفیق حیات	:	شادی ۱۹۴۸ میں خاندان کے قریبی عزیزوں میں ہوئی جو وادیٔ سون کے گاؤں سورکی میں آباد ہیں۔
اولاد	:	
ناہید ندیم	:	(ناہید قاسمی) سب سے بڑی بیٹی شعر بھی کہتی ہیں (شادی شدہ)
نشاط انجم	:	شعر بھی کہتی تھیں شادی شدہ (انتقال ۱۹۹۵)
نعمان ندیم	:	اولڈ راوین، واپڈا میں ملازم

تعلیم

- ۲۱-۱۹۲۰ میں انگہ کی مسجد میں قرآن مجید کا درس
- ۲۵-۱۹۲۱ کے دوران گورنمنٹ مڈل اینڈ نارمل اسکول کیمبل پور (اٹک) میں زیرِ تعلیم
- ۳۱-۱۹۳۰ میں گورنمنٹ ہائی اسکول شیخوپورہ میں زیرِ تعلیم رہے اور ۱۹۳۱ میں میٹرک کا

امتحان پاس کیا۔

- ۱۹۳۱ صادق ایجرٹن کالج بہاولپور میں داخل ہوئے اور ۱۹۳۵ میں یہیں سے (پنجاب یونیورسٹی لاہور) بی اے کی سند حاصل کی۔

ملازمت

- ۱۹۳۶ میں ریفارمز کمشنر لاہور کے دفتر میں بیس روپے ماہوار پر بحیثیت محرر تقرر۔
- ۱۹۳۷ تک اسی دفتر سے منسلک رہے۔
- ۱۹۳۹ میں اکسائز سب انسپکٹر کی ملازمت اختیار کی جس سے ۱۹۴۱ تک وابستہ رہے۔
- ۴۸-۱۹۴۶ کے دوران ریڈیو پاکستان پشاور سے بحیثیت اسکرپٹ رائٹر وابستہ رہے۔
- پہلا شعر ۲۷-۱۹۲۶ کے دوران کہا۔
- پہلی مطبوعہ نظم: ۱۹۳۱ میں مولانا محمد علی کے انتقال پر کہی جو روزنامہ ''سیاست'' میں شائع ہوئی۔
- پہلا شعری مجموعہ'' ۱۹۴۲ میں اردو اکیڈمی لاہور سے شائع ہوا۔
- پہلا افسانوی مجموعہ: دارالاشاعت لاہور سے ۱۹۳۹ میں اشاعت پذیر ہوا۔

ادارت

- ہفت روزہ پھول، لاہور، ۴۵-۱۹۴۱
- ہفت روزہ تہذیب نسواں، لاہور، ۴۵-۱۹۴۱
- ماہنامہ ادب لطیف، لاہور، ۴۵-۱۹۴۳
- ماہنامہ سویرا، لاہور، ۴۸-۱۹۴۷ (ابتدائی چار شمارے)
- ماہنامہ نقوش، لاہور، ۴۹-۱۹۴۸ (ابتدائی دس شمارے)
- ماہنامہ سحر، لاہور، ۱۹۵۰ (صرف ایک شمارہ)
- روزنامہ امروز، لاہور، ۵۹-۱۹۵۳
- ماہنامہ فنون، لاہور، ۱۹۶۳ تا حیات

صحافت

- ۱۹۵۲ میں روز نامہ امروز میں کالم ''حروف و حکایت'' لکھتے رہے۔
- ۱۹۵۳ میں روز نامہ امروز کے مدیر بننے کے بعد کالم ''پنج دریا'' لکھتے رہے۔
- ۱۹۵۹ میں امروز سے الگ ہونے کے بعد روز نامہ ہلال پاکستان لاہور میں ''موج در موج'' اور ''پنج دریا'' کے نام سے فکاہی کالم نویسی۔ بعد میں روز نامہ احسان لاہور سے وابستگی اور مطائبات اور ''پنج دریا'' کے نام سے کالم نگاری۔
- جب امروز سرکاری سے نیم سرکاری ہوگیا تو ۱۹۶۴ میں دوبارہ کالم حرف و حکایت شروع کیا مگر نام 'پنج دریا' کی بجائے ''عنقا'' رکھا گیا۔
- یہ سلسلہ ۱۹۷۰ تک جاری رہا۔ اسی دوران روز نامہ ''جنگ'' کراچی میں کالم ''لاہور... لاہور ہے'' کی شروعات کی۔ بعد ازاں ''جنگ'' سے وابستگی ختم کرلی اور روز نامہ ''حریت کراچی'' میں روزانہ فکاہی کالم ''موج در موج'' اور ہفت وار کالم ''لاہوریت'' پیش کرتے رہے۔
- اپریل ۱۹۷۲ میں دوبارہ امروز میں ''حرف و حکایت'' اور ''جنگ'' میں ''لاہور... لاہور ہے'' کی شروعات کی۔
- ۱۹۶۴ سے ۱۹۷۲ تک تہذیب و فن کے عنوان سے 'امروز' لاہور میں ادبی، علمی اور تہذیبی موضوعات پر ہر ہفتے مضامین لکھے۔

تصنیف و تالیف

افسانوی مجموعے

- چوپال　:　دارالاشاعت، پنجاب، لاہور　۱۹۳۹
- بگولے　:　مکتبہ اردو، لاہور　۱۹۴۱
- طلوع و غروب　:　مکتبہ اردو، لاہور　۱۹۴۲
- گرداب　:　ادارہ اشاعت اردو دکن حیدرآباد دکن　۱۹۴۳
- سیلاب　:　ادارہ اشاعت اردو دکن حیدرآباد دکن　۱۹۴۳

• آنچل	:	ادارہ فروغ اردو، لاہور	۱۹۴۴
• آبلے	:	ادارہ فروغ اردو، لاہور	۱۹۴۶
• آس پاس	:	مکتبہ فسانہ خواں، لاہور	۱۹۴۸
• در و دیوار	:	مکتبہ اردو، لاہور	۱۹۴۸
• سناٹا	:	نیا ادارہ، لاہور	۱۹۵۲
• بازارِ حیات	:	ادارہ فروغ اردو، لاہور	۱۹۵۹
• برگِ حنا	:	ناشرین لاہور	۱۹۵۹
• سیلاب و گرداب	:	مکتبہ کاروان لاہور	۱۹۶۱
• گھر سے گھر تک	:	راول کتاب گھر راولپنڈی	۱۹۶۳
• کپاس کا پھول	:	مکتبہ فنون، لاہرر	۱۹۷۳
• نیلا پتھر	:	غالب پبلشرز، لاہور	۱۹۸۰
• کوہ پیما	:	اساطیر لاہور	۱۹۹۵

شاعری

• دھڑکنیں (قطعات)	:	اردو اکیڈمی، لاہور	۱۹۴۲
• رم جھم قطعات و رباعیات	:	ادارہ فروغ اردو، لاہور	۱۹۴۴
• جلال و جمال (شاعری)	:	نیا ادارہ، لاہور	۱۹۴۶
• شعلۂ گل (شاعری)	:	قومی دارالاشاعت، لاہور	۱۹۵۳
• دشتِ وفا (شاعری)	:	کتاب نما، لاہور	۱۹۶۳
• محیط (شاعری)	:	التحریر، لاہور	۱۹۷۶
• دوام	:	مطبوعات، لاہور	۱۹۷۹
• لوحِ خاک	:	اساطیر، لاہور	۱۹۸۸

تنقید

• تہذیب فن	:	پاکستان فاؤنڈیشن	۱۹۷۵

- ادب اور تعلیم کے رشتے : التحریر، لاہور ۱۹۷۴
- اقبال: سوانحی کتابچہ : ۱۹۷۷

ترتیب و تدوین

- انگڑائیاں (مرد افسانہ نگاروں کا انتخاب) ادارہ اشاعت اردو حیدر آباد، دکن ۱۹۴۴
- نقوشِ لطیف (خواتین افسانہ نگاروں کا انتخاب) ادارہ اشاعت اردو حیدر آباد، دکن ۱۹۴۴
- پاکستان کی لوک کہانیاں (از میرلین سرج) ترجمہ: شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۴۴
- کیسر کیاری (مضامین، ڈرامے، تراجم) مکتبہ شعر و ادب، لاہور ۱۹۴۴
- منٹو کے خطوط بنام احمد ندیم قاسمی (ترتیب) کتاب نما، لاہور ۱۹۶۶
- نذر حمید احمد خاں (ترتیب) مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۷

بچوں کا ادب

- تین ناٹک پنجاب بک ایجنسی، لاہور ۱۹۴۴
- دوستوں کی کہانیاں پنجاب بک ایجنسی، لاہور ۱۹۴۴
- نئی نویلی کہانیاں پنجاب بک ایجنسی، لاہور ۱۹۴۴

احمد ندیم قاسمی کے فن اور شخصیت سے متعلق کتب اور خصوصی شمارے

- ندیم کی شاعری اور شخصیت (تحقیق) جمیل ملک
- احمد ندیم قاسمی کے بہترین افسانے (مرتبہ) مظفر علی سید مکتبہ میری لائبریری، لاہور
- ندیم نمبر مرتبہ صہبا لکھنوی، مکتبہ افکار، کراچی ۱۹۷۶
- ندیم نامہ مرتب محمد طفیل بشیر موجد مجلس ارباب فن، لاہور ۱۹۷۴
- مٹی کا سمندر مرتب ضیا ساجد، مکتبہ القریش، لاہور ۱۹۹۱
- اردو کہانی کار احمد ندیم قاسمی مرتب نند کشور وکرم اندر پرستھ پرکاشن، دہلی (ہندی میں) ۱۹۹۶
- احمد ندیم قاسمی نمبر مرتب: نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی (اردو میں) ۱۹۹۶
- روسی میں تراجم: ندیم کے افسانوں کا ایک مجموعہ

- انگریزی میں: متعدد تراجم کے علاوہ پروفیسر سجاد شیخ نے افسانوں کا مجموعہ انگریزی میں ترجمہ کیا۔
- یوروپ کی کئی زبانوں کے علاوہ ہندی، پنجابی، بنگلہ، سندھی، گجراتی، مراٹھی، فارسی وغیرہ میں کہانیوں اور نظموں کے تراجم کی اشاعت۔

قید و بند

- مئی ۱۹۵۱ سے نومبر ۱۹۵۱ تک سیفٹی ایکٹ کے تحت نظر بندی۔
- اکتوبر ۱۹۵۹ سے فروری ۱۹۵۹ تک سیفٹی ایکٹ کے تحت نظر بندی۔

اعزازات

- آدم جی ادبی ایوارڈ برائے دشت وفا (شاعری) ۱۹۶۳
- آدم جی ادبی ایوارڈ برائے محیط (شاعری) ۱۹۷۶
- آدم جی ادبی ایوارڈ برائے دوام (شاعری) ۱۹۷۹
- پرائیڈ آف پرفارمنس حکومت پاکستان کا اعلیٰ سول اعزاز ۱۹۶۸
- ستارۂ امتیاز حکومت پاکستان کا اعلیٰ ترین سول اعزاز ۱۹۸۰

پہلا افسانہ

- بدنصیب بت تراش رسالہ ''رومان''، لاہور ۱۹۳۶

پہلی نظم

- مولانا محمد علی جوہر روزنامہ سیاست، لاہور ۱۹۳۱

وفات

- ۱۰ر جولائی ۲۰۰۶

احمد ندیم قاسمی: احوال وکوائف

کسی فنکار کی شخصیت پر گفتگو کرنے کے لیے اس وقت کے قومی اور بین الاقوامی حالات کا جائزہ لینا ضروری ہو جاتا ہے جس میں فنکار پرورش پا کر بڑا ہوتا ہے اور اس کے عقل وشعور کو پنپنے کا موقع ملتا ہے۔ انفرادی طور پر کوئی شخص اتنا منفرد نہیں ہوتا جتنا عام طور پر اسے سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ منفرد ہونا اور فرد کی حیثیت سے تشکیل پانا دونوں ہی باتیں مختلف ہیں۔ ایک فرد یا فنکار جب کسی معاشرے میں پل بڑھ کر جوان ہوتا ہے تو اس کی شخصی تعمیر میں گھریلو ماحول، سماجی ومعاشرتی رسم وروایات، معاشی اور تہذیبی محرکات اور تعلیمی فضا وغیرہ بہت سی چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ یہ سارے عوامل جب ایک فرد کی شخصیت کو بطور فنکار مکمل کر چکے ہوتے ہیں تو فرد کی حیثیت سے فنکار اپنی انفرادیت کا احساس دلاتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شخصی تعمیر میں بھی یہ سارے عوامل یقیناً کارفرما رہے ہوں گے۔ تقریباً نواسی (۸۹) سال پہلے کا وہ عہد جس میں احمد ندیم قاسمی پیدا ہوئے پہلی جنگ عظیم شروع ہو چکی تھی۔ انگریز دنیا کے بیشتر حصے پر قابض ہو چکے تھے۔ ہندوستان اپنی آزادی کی جدوجہد میں لگ گیا تھا، کانگریس وجود میں آ چکی تھی۔ ملک میں بیداری کی لہر پیدا ہو رہی تھی۔ سیاسی منظر نامہ یہ تھا کہ ایک طرف فسطائی طاقتیں آزادی چاہنے والوں کا سر کچلنے کے لیے کمر بستہ ہو رہی تھیں تو دوسری طرف ملک کو غلامی کی زنجیروں سے نجات دلانے والے صف بستہ ہو رہے تھے۔ تیسری طرف انگریز سامراج کی پالی ہوئی جماعتیں آزادی کی تحریک کو صدمہ پہنچانے کے لیے عوام کو فرقوں میں بانٹنے کی مذموم کوشش میں لگ گئی تھیں۔ ہندو مہا سبھا، امن سبھا اور مسلم لیگ جیسی جماعتیں بھی متحرک ہو گئی تھیں۔ ساتھ ہی ملک کا ادبی منظر نامہ بھی بدل رہا تھا۔ مسلم معاشرہ اگرچہ قدامت پسندانہ طرز زندگی میں جکڑا ہوا تھا پھر بھی دھیرے دھیرے سرسید کی تحریک کے زیر اثر یہ جکڑ ڈھیلی پڑنے لگی تھی۔ ایسے سماجی اور ملکی حالات میں احمد ندیم قاسمی احمد شاہ نام لے کر

پیدا ہوئے۔ آپ کی جائے پیدائش موضع انگہ ضلع خوشاب پنجاب ہے جو اب پاکستان کا حصہ ہے۔ آپ کے والد ماجد کا نام 'غلام نبی' عرف 'نبی چن' تھا جن کا انتقال ۱۹۲۴ء میں ہو گیا تھا جبکہ ان کی والدہ ۱۹۵۶ تک حیات رہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی تاریخ پیدائش ۲۰ نومبر ۱۹۱۶ ہے۔

اپنی حیات کے بارے میں خود احمد ندیم قاسمی نے ایک مضمون ''چند یادیں'' کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس میں وہ لکھتے ہیں:

''میں نے ایک ایسے گھرانے میں آنکھ کھولی جس کے افراد اپنی روایتی وضع داری نبھانے کے لیے ریشم تک پہنتے تھے اور خالی پیٹ سو جاتے تھے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ مدرسہ جانے سے پہلے میرے وہ آنسو بڑی احتیاط سے پونچھے جاتے تھے جو اماں سے محض ایک پیسہ حاصل کرنے میں ناکامی کے دکھ پر بہہ نکلتے تھے۔ لیکن میرے لباس کی صفائی، میرے بستے کا ٹھاٹھ اور میری کتابوں کا ''گیٹ اپ'' کسی سے کم نہ ہوتا تھا۔ گھر سے باہر احساس برتری رہتا اور گھر میں داخل ہوتے ہی وہ سارے آبگینے چور چور ہو جاتے جنہیں میری طفلی کے خواب تراشتے تھے۔ پیاز، سبز مرچ یا نمک مرچ کے مرکب سے روٹی کھاتے وقت زندگی بڑی سفاک معلوم ہونے لگتی تھی —— خاندان کے باقی سب گھرانے کھاتے پیتے تھے، زندگی پر ملمع چڑھائے رکھنے کا تکلف ہمارے ہی نصیب میں تھا۔ والد گرامی پیر تھے یاد الٰہی میں کچھ ایسی استغراق کی کیفیتیں طاری ہونے لگی تھیں کہ مجذوب ہو گئے اور جن عزیزوں نے ان کی گدی پر قبضہ جمایا انہوں نے ان کی بیوی ایک بیٹی اور دو بیٹوں اور خود ان کے لیے کل مبلغ ڈیڑھ روپے ماہانہ وظیفہ مقرر کر دیا۔ تین پیسے روزانہ کی اس آمدنی میں اماں مجھے روزانہ ایک پیسہ دینے کی بجائے میرے آنسو پونچھ لینا زیادہ آسان سمجھتی تھیں۔

گھرانے کی عزت کے اس احساس نے مجھے وقت سے پہلے حساس بنا دیا اور ممکن ہے اسی گداز نے مجھے فنکار بنایا ہو۔ اگر بچپن میں مجھے ماں کی محبت نہ ملتی تو ممکن ہے میں نہایت خطرناک کلبی اور قنوطی ہوتا۔''[1]

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر، ۱۹۹۶ء، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ص: ۱۹

احمد ندیم قاسمی کا بچپن نہایت عسرت اور معاشی تنگ دستی کے ماحول میں گزرا۔ انہوں نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ کٹر مذہبی یا مولویانہ یا صوفیانہ انداز کا تھا۔ اس کے ساتھ ہی انہیں انتہائی درجہ کی اقتصادی تنگ دستی سے بھی گزرنا پڑا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ایک نکتہ یہ بھی تھا کہ تب کے احمد شاہ کے سامنے دوہری زندگی جینے کی بھی مجبوری تھی۔ ایک طرف جب وہ گھر سے نکلتے تو بدن پر صاف شفاف کپڑے ہوتے، اسکول جاتے تو صاف ستھرا بستہ ان کے پاس ہوتا دوسری طرف پیٹ میں روکھی روٹی کے چند لقمے ہوتے۔ یا اماں سے ایک پیسہ نہ مل پانے کی محرومی ہوتی گویا ایک تضاد تھا جس سے احمد شاہ نام کا یہ بچہ گزر رہا تھا۔ ایسے حالات میں پرورش پانے والا یہ بچہ اگر اپنی ذہنی افتاد میں عام بچوں کے مقابلے میں کچھ زیادہ ذی فہم اور باشعور ہے تو وہ بار بار ان گنت سوال خود سے کرتا ہے اور اپنے آپ سے پوچھتا ہے کہ گھر میں سوکھی روٹی کھا کر باہر فارغ البالی کا مظاہرہ کرنے کا کیا مطلب ہے؟ ایسے حالات میں پرورش پانے والے بچے کی نفسیات جس نہج پر مڑ جاتی ہے اس میں سب سے پہلا رخ اس کے غیر معمولی حساس ہونے کا ہے جس کی وجہ سے اس کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی تھی کہ خاندان کے سب گھرانے کھاتے پیتے تھے صرف وہ لوگ ہی غربت کی زندگی کیوں گزار رہے تھے؟ زندگی پر ملمع چڑھائے رکھنے کا کیا مطلب تھا؟ لیکن احمد شاہ نام کے اس غیر معمولی حساس بچے نے بچپن میں ہی یہ سمجھ لیا تھا کہ غریبی کے معنی کیا ہیں؟ دکھاوا کسے کہتے ہیں؟ دوغلے پن کی زندگی کیا ہوتی ہے؟ پیری کی خلافت کرنے والے یا اس گدّی پر زبردستی قبضہ کرنے والے میراث کے جائز وارثوں کے ساتھ کیسا سلوک کرتے ہیں؟ یہ با آسانی سمجھا جا سکتا ہے کہ اس کربناک صورت حال نے احمد شاہ جیسے حساس بچے پر کیا اثرات مرتب کیے ہوں گے۔ اور اس کی شخصیت کو بنانے اور اسے ایک خاص سمت کی طرف لے جانے میں کیا اہم رول ادا کیا ہوگا۔

جیسا کہ احمد ندیم قاسمی۔ نے تحریر کیا ہے کہ شاید انہیں کربناک حالات نے انہیں فنکار بنایا، یہ بات اپنی جگہ درست ہے لیکن ایک اور بات ہے جو قاسمی صاحب کی انفرادیت کو نمایاں کرتی ہے وہ یہ کہ احمد ندیم قاسمی کی جگہ کوئی معمولی اور عمومی ذہن کا بچہ انہیں حالات میں اگر پرورش پاتا تو وہ مجرمانہ زندگی کی طرف بھی بڑھ سکتا تھا، گھر چھوڑ کر بھاگ بھی سکتا تھا یا مایوس کن زندگی سے سمجھوتا نہ کر سکتے ہوئے کوئی منفی قدم بھی اٹھا سکتا تھا۔ لیکن احمد ندیم قاسمی کو شروع ہی سے عام بچوں سے زیادہ حساس ذہن ملا تھا اور ایسا ذہن جن ادیبوں، شاعروں اور فنکاروں کو ودیعت کیا جاتا ہے وہ

عام بچوں کی طرح ان دردناک حالات میں ٹوٹ کر بکھرتے نہیں بلکہ اوائل عمر کی ان تلخیوں کو فن کی شکل دینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

۱۹۲۱ میں احمد ندیم قاسمی موضع انگہ کی ہی ایک مسجد سے ملحق مکتب میں قرآن کا درس لینے کے لیے داخل کیے گئے۔ تقریباً ایک سال درس قرآن لینے کے بعد ۱۹۲۱ کے اواخر میں گورنمنٹ اینڈ نارمل اسکول کیمبل پور میں داخل ہوئے اور یہیں سے ۱۹۳۱ میں میٹرک کا امتحان پاس کر لیا۔ اس کے بعد صادق ایجرٹن کالج بھاولپور میں داخل ہوئے اور ۱۹۳۵ میں بی.اے کی سند حاصل کی۔ ان نامساعد حالات میں بھی احمد ندیم قاسمی نے تعلیم کا جو سلسلہ جاری رکھا وہ صرف ان کی اپنی لگن اور محنت کا ہی نتیجہ تھا۔ کسی مالی فراغت یا اعانت کے بل پر نہیں۔ ایسے بچے جو اپنی تعمیر خود کرتے ہیں ان میں ایک الگ طرح کی خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی اگر ذہن تخلیقی ہو تو وہ اپنی محرومیوں کا ازالہ اپنے فن کے ذریعہ ہی کرتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی بھی بچپن سے بڑے ہونے تک جس ماحول میں رہے اور مالی مشکلات کے ہوتے ہوئے بھی تعلیم حاصل کی اس میں ان کے تخلیقی ذہن نے اپنی محرومیوں کے ازالے کے طور پر ابلاغ فن کا راستہ چن لیا۔ ذہن چونکہ سہ جہتی تھا اس لیے ان کا فن کسی ایک سمت تک محدود نہ رہا۔ شاعری سے ابتدا کر کے وہ افسانہ نگاری، انشا پردازی، صحافت کے ساتھ ہی ادب کی دوسری اصناف تک پہنچے۔ اور سبھی اصناف سخن میں اپنا منفرد اور مخصوص مقام قائم کیا۔

احمد شاہ جب احمد ندیم قاسمی بنے تو انہوں نے اپنی فنی زندگی کی ابتدا شاعری سے کی۔ یہ واقعہ بھی کافی دلچسپ ہے کہ احمد شاہ جب میٹرک میں زیر تعلیم تھے تب انہوں نے اپنا ایک شعر اصلاح کی غرض سے کسی استاد شاعر کی خدمت میں پیش کیا استاد نے شعر کی اصلاح فرمائی اور تخلص بھی تجویز کر دیا۔ لیکن حیران کن بات یہ ہے کہ ابھی شاعری شروع ہی کرنے والے احمد شاہ کو استاد کی طرف سے کی گئی اصلاح مطمئن نہ کر سکی لیکن استاد کا دیا ہوا تخلص ''ندیم'' بخوشی قبول کر لیا۔ یہ واقعہ احمد ندیم قاسمی کی ذہنی ساخت کی ایک اور منفرد مثال ہے اور وہ یہ کہ دسویں کلاس کا کم عمر بچہ فنی حس کے معاملے میں تو اتنا بیدار تھا کہ وہ روایتی انداز کی اصلاحوں کو فیصلہ کن طریقے پر رد یا ناپسند کر سکتا تھا لیکن اپنا نام یا تخلص رکھنے کے معاملے میں اتنا لاپرواہ کہ شعر کہنے سے پہلے یہ ضرورت ہی نہ سمجھی کہ شاعر کی حیثیت سے کیا تخلص اختیار کرے۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ انہیں جتنی دلچسپی تخلیقی کارگزاری میں تھی نام میں نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ پچھلے ساٹھ ستر سالوں میں

جتنا ادبی کام احمد ندیم قاسمی نے کیا اس سطح پر کوئی دوسرا مشکل ہی سے ٹھہر پائے گا۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ اپنے تخلیقی کام کی تشہیر اور مقبولیت کے لیے ذاتی طور پر کبھی کوئی کوشش بھی نہیں کی۔

احمد ندیم قاسمی اپنی ادبی زندگی میں تقریباً سترہ افسانوی مجموعے دس شعری مجموعے، دو تنقیدی کتابیں اور بچوں کا ادب اب تک ادبی دنیا کو دے چکے ہیں یہ ایسا سرمایہ ہے جس کی قدر و قیمت کا آسانی سے تعین نہیں کیا جا سکتا۔

یہ امر مسلمہ ہے کہ قدرت جب کسی کے راستے میں مشکلات پیدا کرتی ہے تو اس سے عہدہ برآ ہونے کا راستہ بھی نکال دیتی ہے۔ عسرت کی زندگی میں احمد شاہ کا واحد سہارا اُن کی والدہ رہیں۔ اس کا ذکر انہوں نے اپنی تحریروں میں بار بار کیا ہے۔ انہوں نے تحریر کیا ہے ''میری زندگی پر سب سے عظیم اثر میری ماں کا ہے۔'' احمد ندیم قاسمی کی ذہنی ترغیبات کا سب سے پہلا منبع ان کی والدہ رہیں۔ وہ نو برس کی عمر میں ہی اپنے بڑے بھائی محمد شاہ کے ساتھ اپنے چچا کے پاس کیمبل پور چلے گئے تھے۔ ان کے چچا وہاں سول افسر تھے۔ دونوں بھائیوں کی تعلیم کی ذمہ داری چچا نے اٹھائی۔ پر اتنی چھوٹی عمر میں والدہ سے جدائی ان پر بڑی شاق گزرتی تھی۔ اس زمانے کا تذکرہ کرتے ہوئے احمد ندیم قاسمی نے ایک جگہ تحریر کیا ہے۔ ''مجھے یاد ہے کہ بعض سنسان دوپہر کو ہم دونوں بھائی ڈرائنگ روم کے صوفے پر بیٹھ جاتے اور رو رو کر اماں کی باتیں کرتے پھر اچانک بھائی جان کو یاد آ جاتا کہ وہ مجھ سے دو سال بڑے ہیں۔ وہ میرے آنسو پونچھتے، مجھے تسلیاں دیتے، مجھ پر زیادہ رقت طاری ہو جاتی تو غصہ بھی ہو جاتے اور پیٹ بھی ڈالتے۔''

احمد شاہ نے احمد ندیم قاسمی بننے سے پہلے گاؤں کی مفلوک الحال زندگی بھی دیکھی تھی برسات میں ٹپکتی ہوئی گھر کی چھت بھی دیکھی تھی اور سول آفیسر چچا کا ڈرائنگ روم بھی دیکھا تھا۔ ان متضاد زندگیوں سے گزرتے ہوئے احمد شاہ کا حساس ذہن جیسے جیسے بالیدہ ہوتا گیا ویسے ویسے ان کی شخصیت میں دردمندی اور گداز بھی پیدا ہوتا گیا۔ کیونکہ فنکار ہونے کی حیثیت سے ایسا ہونا ناگزیر تھا۔ یہ دردمندی اور دل سوزی ان کے شعری اور افسانوی ادب میں شدت کے ساتھ ابھری ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کی تعمیر میں ایک اور سب سے اہم رول نیچر کا ہے۔ اپنے ایک مضمون میں تحریر کرتے ہیں۔

''میں جب اپنے بچپن کا تصور کرتا ہوں تو ماں کے بعد جو چیز میرے ذہن پر

چھا جاتی ہے وہ حسن فطرت ہے۔ یقیناً یہ میں نہیں کہہ سکتا کہ مظاہر فطرت سے موانست کا یہ جذبہ کب کیسے اور کیوں پیدا ہوا؟ مجھے تو بس اتنا معلوم ہوا ہے کہ جب بھی میں اپنا ماضی یاد کرتا ہوں تو لہلہاتے ہوئے کھیتوں، امڈتے ہوئے بادلوں، ڈھلی ہوئی پہاڑیوں اور چکراتی، بل کھاتی اور قدم قدم پر پہلو بچاتی ہوئی پگڈنڈیوں کی ایک دنیا میرے ذہن میں آباد ہو جاتی ہے۔ بھکیڑے کے پھول کی جڑیں، مٹھاس کا موتی، لانبی لچکتی گھاس کی چوٹی پر جانے کی کوشش میں چیونٹی سے بھی کہیں چھوٹے کیڑوں کی استقامت، چٹختی ہوئی چٹانوں کی جھریوں میں پھوٹتے ہوئے جنگلی پھولوں کے پودھے، گھنی پھلاہیوں کے سائے میں دھرتی کی بھینی بھینی خوشبو، دور نیلے پہاڑ کے دامن میں آئینے کی طرح چمکتی ہوئی جھیل پر سورج کی کرنوں کی سڑک، بادل کی گرج کے ساتھ تانبے کی چادروں کی طرح بجتے ہوئے پہاڑ، مکّی کے بھٹوں کے لانبے سنہرے بالوں میں مٹی کی مہک یہ اور دوسری تفاصیل جو کبھی کبھی میرے افسانوں اور شعروں کا پس منظر بن جاتی ہیں، میری زندگی کے اسی دور کا جمع کیا ہوا اثاثہ ہے جب میں وادیوں اور گھاٹیوں میں اُپلے چننے نکلتا تھا یا اپنے میلے کپڑوں کی پوٹلی لیے اونچی پہاڑیوں پر پیالوں کے سے تالابوں میں کپڑے دھونے جاتا تھا۔'' [1]

فطرت کے ساتھ والہانہ تعلق نے ان میں ایک طرح کی سادہ مزاجی، وسیع القلبی اور کشادہ ذہنی پیدا کی جہاں ایک طرف ماں کے آنچل اور بچپن کی تنگ حالی نے انہیں دل گداز بنایا وہیں انسانیت کے تئیں ہمدردی، اور دردمندی کا احساس بھی دیا اور شہری زندگی نے انہیں اس طبقے سے روشناس کرایا جس سے ان کا بچپن واقف نہیں تھا۔ اس کے ساتھ ہی مظاہر فطرت نے انہیں سادگی کشادہ دلی اور حسن پرستی کے جوہر بھی عطا کیے۔ اسی لیے احمد ندیم قاسمی ایسے فنکار رہے جو معاشرے کے لاکھوں کروڑوں لوگوں کے دکھ درد سے جڑے ہوئے، طبقاتی سماج کی نفسیات سے واقف اور فطرت کی سادگی کے دلدادہ رہے۔ اور انہوں نے ان سارے اثرات کی نشاندہی اپنی تخلیقات میں واضح طور پر کی ہے۔ اپنے ایک مضمون ''چند یادیں'' میں لکھتے ہیں کہ:

---

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر، ۱۹۹۶ء، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ص: ۲۲-۲۳

''میں نے جب پندرہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کیا تو مناظر فطرت کے حسن اور اسلامی روایات کے طنطنے کے ساتھ مجھے اس معاشرتی اور معاشی تفاوت نے بھی متاثر کیا اور میں رومانوں اور خوابوں سے اٹے ہوئے ذہن کا وہ چور دروازہ بند نہ کر سکا جس میں سے آنکھوں دیکھی سفاک حقیقتیں اندر سرک آتی تھیں۔ مگر اس وقت یہ حقیقتیں مجھ پر محض رقت کی کیفیت طاری کر سکتی تھیں اور میں اس کیفیت کو اپنی کہانیوں میں منتقل کر دیتا تھا۔ بہت بعد میں مجھے یہ خیال آیا کہ فلاں غریب ہے تو آخر کیوں غریب ہے؟ فلاں نے اپنی بیٹی بیچ دی تو کیوں بیچ دی؟ فلاں نے چوری کی ہے تو کیوں کی ہے؟ فلاں بے گناہ نے تھانے دار کے سامنے ناک سے لکیریں کھینچی تو کیوں کھینچیں؟ اور فلاں چپکے سے بیگار پر کام کرنے چلا گیا تو کیوں چلا گیا؟ اور جب میں نے بہت کچھ سوچا تو ہر حقیقت کے پیچھے مجھے روپوں کی تھیلی چھنچھناتی سنائی دی۔ میں اخلاقی اور روحانی قدروں کا منکر نہیں ہوں۔ میں داڑھی مونچھیں منڈوا دینے یا کوٹ پتلون پہن لینے کو مشرقی اخلاق کی بے حرمتی نہیں سمجھتا۔ لیکن انسان سے محبت کرنے، سچ بولنے، خلوص برتنے، بے تعصب اور بے ریا رہنے، نڈر ہو کر سچائی کا اعلان کرنے اور ظالم کی طرف سر بازار انگلی اٹھا کر اسے ظالم کہہ دینے کو بہترین اخلاق تصور کرتا ہوں۔'' [1]

احمد ندیم قاسمی کا یہ بیان اپنے آپ میں ایک ایسی حقیقت کا آئینہ ہے جس سے احمد ندیم قاسمی کے عہد کا ہر ذہین فن کار گزرا یعنی یہ سفر رومان سے حقیقت کی طرف کا تھا۔ اسے یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ رومان ایک ایسے ذہنی رویہ کا نام ہے جو آدمی کو حقیقی دنیا سے الگ ہٹا کر خوابوں کی دنیا میں جسے انگریزی میں یوٹوپیا (Utopia) کہتے ہیں کی طرف لے جاتا ہے۔ زندگی کے تئیں رومانی رویہ چاہے وہ سماجی انقلاب کے تعلق سے ہو یا محبت کے تعلق سے ہو یا کسی اور تعلق سے اگر اس کے پاؤں حقائق کی زمین پر نہیں ہیں تو وہ رومانی رویہ ہی کہلائے گا۔

احمد ندیم قاسمی جس زمانے میں ادب کی تخلیقی دنیا میں ابھر رہے تھے وہ واقعتاً ادب کا ایک رومانی دور ہی تھا۔ تخلیق کار ایک ایسے انقلاب کی آہٹ سن رہے تھے جس کا حقائق کی سرزمین پر

---

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر، ۱۹۹۶، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ص: ۲۵

وجود پانے کا کوئی امکان ہی نہیں تھا۔ اس خواب گوں زمانے میں احمد ندیم قاسمی نے اپنے کئی افسانوں میں وہی رنگ اختیار کیا جو اس وقت مروّج رہا لیکن دھیرے دھیرے ان کے خلاق اور حقیقت پسند ذہن نے مختلف سوالوں پر سائنسی نقطہ نظر سے غور کرنا شروع کیا۔

درج بالا اقتباس میں ''کیوں'' کی تکرار سے جتنے سوال احمد ندیم قاسمی نے اٹھائے ہیں یہ سارے سوال ان کے اس سفر کی نشاندہی کرتے ہیں جو انہوں نے رومان سے تعلق توڑتے ہوئے حقیقت کی طرف شروع کیا تھا۔ اس طرح ان کی ادبی شخصیت ایک حقیقت پسند فنکار کی شفاف شخصیت کی طرح ہمارے سامنے آتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کا معروضی اور دیانت دارانہ مطالعہ کرنے سے جو خاص اور اہم پہلو نظر آتے ہیں ان میں سب سے اہم اور اپنی طرف توجہ مبذول کرانے والا پہلو ان کی انفرادی اور شخصی زندگی کا فعال ہونا ہے۔ عام طور پر ذہنی سرگرمی میں مبتلا لوگ عملی اور دنیاوی زندگی کے معاملات میں ضرورت سے زیادہ لاپرواہ اور بے نیازانہ رویہ اختیار کیے رہتے ہیں۔ انہیں کے عصر کے سعادت حسن منٹو، اختر شیرانی اور ان کے بعد اسرار الحق مجاز جیسے تخلیقی ذہن والے حضرات کو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ عام طور پر اپنی سماجی اور اجتماعی زندگی سے کنارہ کش رہے۔ زندگی کے عملی میدان میں ان کا کوئی حصہ نہیں رہا۔ لیکن احمد ندیم قاسمی کے معاملے میں یہ استثنا ہے کہ وہ ایک خلاق ذہن رکھتے ہوئے بھی اپنی روزمرہ کی عملی اور اجتماعی زندگی سے اسی طرح وابستہ رہے جس طرح سماج کا کوئی اور ذمہ دار شخص۔ ایسا لگتا ہے کہ بچپن کے سخت گیر ماحول نے انہیں جس عملی زندگی کی طرف راغب کیا تھا وہ ان کی زندگی کا حصہ بن کر اب تک ان کے ساتھ ہے۔ یعنی وہ ایک طرف سماج کے ذمہ دار فرد، خاندان کے ایک باعمل سرپرست، ایک شفیق باپ اور اس کے ساتھ ہی معاشی ضرورتوں کے لیے اکتساب کرنے والے ایک مرد باعمل کی طرح نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ان کی سوانح ہماری نظر سے گزرتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۳۵ء میں پنجاب یونیورسٹی سے بی. اے کی سند حاصل کرنے والے احمد ندیم قاسمی صرف ایک سال کے بعد ہی ریفارمز کمشنر لاہور کے دفتر میں محرر کی حیثیت سے صرف ۲۰ روپیہ ماہوار کی ملازمت کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ بہت سے لوگ اسے ان کی مجبوری بھی کہہ سکتے ہیں لیکن یہ ان کی صرف مجبوری ہی نہیں تھی بلکہ ان ذمہ داریوں کو پورا کرنے کا احساس تھا جو زندگی نے ان پر ڈالی تھیں۔ ان کے زمانے میں علم وادب کے شعبہ میں جو شاعرانہ لاابالی پن آ گیا تھا اور جسے شاعر اور افسانہ نگار اپنا طرۂ امتیاز

سمجھنے لگے تھے اس کا تقاضہ تو یہ تھا کہ احمد ندیم قاسمی بھی اپنے عصر کے دوسرے لکھنے والوں کی طرح شاعرانہ لا ابالی پن کا شکار ہو جاتے۔ لیکن انہوں نے یہ نہیں کیا اور محرّر کی حیثیت سے ۲۰ روپیہ ماہ کی وہ چھوٹی سی ملازمت اس لیے اختیار کر لی کہ وہ زندگی کی تجربہ گاہ میں تپ کر بہت اچھی طرح یہ سمجھ گئے تھے کہ زندگی لا اُبالی پن کا نام نہیں ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے محرر کی حیثیت سے تین سال تک کام کیا۔ اور ان تین سالوں میں جہاں انہوں نے ادب و فن کے شعبہ میں اپنا اکتساب جاری رکھا وہیں اس بات کی کوشش بھی کرتے رہے کہ وہ کسی بہتر معاشی مصروفیت کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائیں۔ چنانچہ ۱۹۳۹ میں انہوں نے محکمہ آبکاری میں سب انسپکٹر کی ملازمت حاصل کر لی۔ جس سے وہ اگلے دو برس تک منسلک رہے۔ یہاں پر ایک اور بات موضوع بحث ہو سکتی ہے وہ یہ کہ کیا اپنی ذہنی ترغیبات سے بالکل برعکس روزگار یا پیشہ اختیار کرنے سے کسی ادبی تخلیقی ذہن پر مخالف یا معکوس اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ یہاں پر احمد ندیم قاسمی نے اس مفروضے کو غلط ثابت کر دیا۔ ۱۹۳۶ سے ۱۹۴۱ تک وہ جن ملازمتوں سے اپنی روزی روٹی کماتے رہے وہ ان کے ذہن سے میل نہیں کھاتی تھیں۔ پانچ سال تک غیر ادبی پیشوں سے جڑ کر بھی اگر وہ اپنی تخلیقی سرگرمیاں جاری رکھ سکے تو یا تو ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ غیر موزوں معاشی وابستگیاں تخلیقی ذہن پر بہت زیادہ ناگوار اثر نہیں ڈالتیں یا پھر یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ احمد ندیم قاسمی ایک ایسے غیر معمولی فنکار ہیں جو ناموافق حالات میں بھی اپنے تخلیقی جوہر دکھانا نہیں چھوڑتے۔ میرے خیال سے یہ دوسری بات احمد ندیم قاسمی کے معاملے میں زیادہ صحیح ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی یہ دوسری غیر ادبی سب انسپکٹر والی ملازمت بھی ان کا ساتھ بہت دیر تک نہیں دے سکی اور صرف پانچ سال کی مدت کے بعد ۱۹۴۶ میں انہوں نے ریڈیو پاکستان کے پیشاور اسٹیشن پر اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے کام کرنا شروع کر دیا۔ احمد ندیم قاسمی کا یہ نیا ذریعہ معاش ان کے ادبی رجحان سے کافی حد تک میل کھاتا تھا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ احمد ندیم قاسمی ملازمتیں حاصل کرنے سے کافی پہلے ہی اپنا شعری سفر نہ صرف شروع کر چکے تھے بلکہ خاموشی کے ساتھ اپنے ادبی اور تخلیقی رویوں کی پرورش بھی کر رہے تھے۔ ان کا شعری سفر کچھ آگے تب بڑھا جب ان کی ایک مرثیہ نما نظم جو انھوں نے مولانا محمد علی جوہر کے انتقال پر کہی تھی ۱۹۳۱ میں لاہور سے نکلنے والے روزنامہ ''سیاست'' میں شائع ہوئی۔ احمد ندیم قاسمی کی ادبی زندگی کی ابتدا کا نقطۂ آغاز اسی نظم سے مقرر کرنا ہوگا۔ اس سے پہلے انہوں نے جو کچھ بھی کہا ہوگا اسے سلسلہ مشق کے

خانے میں ڈال دیں تو بہتر ہوگا۔ اس سے یہ طے کرنے میں آسانی ہوگی کہ جب ان کا پہلا شعری مجموعہ ۱۹۴۲ میں اردو اکیڈمی لاہور نے شائع کیا تو ان کی باقاعدہ شعری عمر ۹ برس کی ہوگئی تھی۔ ظاہر ہے کہ نو سال کی عمر میں اپنی شاعری کا جو حصہ اشاعت کے لیے دیا ہوگا وہ ان کی اب تک کی پوری شاعرانہ عمر کا انتخاب ہی ہوگا۔

احمد ندیم قاسمی کی تخلیقیت کا ایک اور پہلو ان کی افسانہ نویسی ہے۔ کسی بھی فنکار کی شخصیت کا جائزہ لینے کے لیے اس کی سبھی تخلیقی جہتوں کو سامنے رکھنا ہوگا کیونکہ تخلیق کار کا کوئی بھی پہلو ایک دوسرے سے بہت زیادہ الگ کر کے نہ دیکھا جا سکتا ہے اور نہ پرکھا جا سکتا ہے۔ جہاں تک احمد ندیم قاسمی کے افسانوں اور ان کی شعری تخلیقات کا معاملہ ہے یہ دونوں ایک دوسرے کے خلا کو پر کرنے والے ہیں۔ اس کا سیدھا سا مطلب یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی اپنے جن تجربات اور تاثرات کا اظہار شعر کے ذریعہ کرنا بہتر نہیں سمجھتے اسے افسانوں کے حوالے سے ابلاغ کے عمل سے گزار دیتے ہیں۔

میری اس بات کو خود احمد ندیم قاسمی کے ادبی اور تخلیقی سفر نے بخوبی ثابت کیا ہے۔ کیونکہ ایک طرف ۱۹۴۲ میں جب ان کا پہلا شعری مجموعہ طبع ہو کر سامنے آتا ہے تو دوسری طرف ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چوپال'' بھی ۱۹۳۹ میں دارالاشاعت لاہور سے شائع ہو چکا ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے یہاں شعری اور افسانوی عمل دونوں ساتھ ساتھ چلتے رہے جو موضوع انہوں نے اپنے اظہار میں افسانے کے لیے مناسب نہیں سمجھا اسے شعر کے حوالے سے اظہار کے پیرائے میں ڈھال دیا۔ اور جس تجربہ کو انہوں نے شاعری کے لیے موزوں نہیں سمجھا اسے افسانے کی شکل دے دی۔

احمد ندیم قاسمی کو قدرت نے بڑی صلاحیت عطا کی تھی۔ ان کی ذہانت نے متعدد تخلیقی پیرایوں میں آسانی سے اپنا جوہر دکھایا۔ وہ اپنی شخصیت میں صرف شاعر اور افسانہ نگار کا ہی روپ لے کر نہیں ابھرتے بلکہ ایک مشاق اور دور رس مدیر کی حیثیت سے بھی کامیاب نظر آتے ہیں۔ اگرچہ عام طور پر ایسا کم ہی ہوتا ہے کہ ادیب اور شاعر ایک اچھے اور عمیق نظر رکھنے والا مدیر بھی ہو۔ لیکن احمد ندیم قاسمی نے ادارت کے فرائض بھی احسن طریقے سے ادا کیے۔ سب سے پہلے انہوں نے لاہور سے نکلنے والے بچوں کے رسالے ''پھول'' کی ادارت کی۔ جس سے وہ ۱۹۴۱ سے ۱۹۴۵ تک جڑے رہے۔ اس کے فوراً بعد ہی وہ خواتین کے ہفت روزہ مجلّہ ''تہذیب نسواں'' سے وابستہ ہو گئے۔ لیکن یہ وابستگی بھی لمبے عرصے تک نہیں چل سکی۔ اس کے بعد ماہ نامہ ''ادب لطیف''

جو لاہور سے نکلتا تھا اس سے بھی احمد ندیم قاسمی ۱۹۴۱ سے ۱۹۴۵ تک وابستہ رہے۔ ایک سال کے بعد ہی انہوں نے برصغیر کے مشہور معروف ادبی رسالہ ''سویرا'' (لاہور) سے اپنی ادبی ادارت کا آغاز کیا۔ اور اپنی ادارت میں اس معتبر ادبی رسالے کے چار شمارے مرتب کیے۔ یہاں بھی وہ بہت عرصہ تک نہیں رہ پائے۔ ان کا اگلا ادبی پڑاؤ عالمی سطح پر مشہور اردو کا ادبی رسالہ ''نقوش'' کے خیمہ میں ہوا۔ یہاں انہوں نے ۱۹۴۹ تا ۱۹۴۸ تک ماہنامہ نقوش کے ابتدائی دس شمارے ترتیب دیے۔ یہاں میں ''نقوش'' کے بارے میں مختصر طور پر یہ عرض کرتی چلوں کہ برصغیر میں پاکستان کا یہ واحد ادبی رسالہ تھا جس نے اپنی ایک تاریخی حیثیت بنائی، مکتبہ نقوش کے مالک طفیل حسن صاحب نے اس رسالے کو اعلیٰ سے اعلیٰ درجہ تک پہنچانے کے لیے بڑی محنت کی تھی۔ یہ برصغیر کا ایسا واحد رسالہ تھا جس نے بارہ بارہ سو صفحات کے ضخیم ترین نمبر نکالنے کی روایت شروع کی۔ یہ نمبر صرف ضخیم ہی نہیں ہوتے تھے بلکہ ہر موضوع پر ایک طرح کے انسائیکلو پیڈیا کی حیثیت رکھتے تھے۔ نقوش کا ''غزل نمبر'' ''افسانہ نمبر'' ''مکاتیب نمبر'' ''طنز و مزاح نمبر'' وغیرہ وغیرہ جب جب منظر عام پر آئے تو پوری اردو دنیا میں دھوم مچائی اور آخر میں جب نقوش نے اپنا ''سیرت نبوی نمبر'' نکالا تو پاکستان کے سربراہ مملکت کو بھی طفیل صاحب کے کام کی پذیرائی کرنے کے لیے مجبور ہو جانا پڑا۔ سمجھا جا سکتا ہے کہ ایسے معتبر، مستند، اور ہمہ گیر رسالے سے وابستگی نے احمد ندیم قاسمی کو ذہنی طور پر جتنا فائدہ پہنچایا ہوگا اتنا ہی فائدہ ان کی ذہنی بالیدگی سے نقوش کو بھی پہنچا ہوگا۔ نقوش کی ادارت سے دست بردار ہو کر احمد ندیم قاسمی لاہور کے ایک روزنامے ''امروز'' سے وابستہ ہو گئے اور ۱۹۵۳ سے ۱۹۵۹ تک کی چھ سال کی مدت تک وابستہ رہے۔ بعد میں انہوں نے اپنا ذاتی ادبی رسالہ ''فنون'' نکالا جس کی ادارت وہ تاحیات کرتے رہے۔

درج بالا تفصیلات پہلے مرحلہ میں ہی یہ حقیقت منکشف کر دیتی ہیں کہ احمد ندیم قاسمی کی ادبی اور ذہنی ترغیبات صرف شاعری اور افسانہ نگاری تک ہی محدود نہیں تھیں۔ وہ بیک وقت شاعر، افسانہ نگار، بچوں کا ادب لکھنے والے ادیب تو تھے ہی ساتھ ہی خواتین کی نمائندگی کے لیے بھی ان کا قلم اسی تیزی سے چلتا رہا جیسا دوسری اصناف کے لیے۔ انھوں نے ادبی رسائل کی ادارت بھی اسی کامیابی کی جس کامیابی کے ساتھ سیاسی اخبارات کی۔ اس تفصیل سے واضح ہو جاتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی شخصیت گونا گوں اور متنوع تھی۔

شاعری کے لیے خود کو وقف کر دینے والے احمد ندیم قاسمی، افسانہ نگاری کے لیے اپنی

ذہانتوں سے متاثر کرنے والے احمد ندیم قاسمی بچوں کے ذہنی ارتقاء کو پروان چڑھانے کے لیے اپنی قلمی استعداد کو پوری ایمانداری کے ساتھ لگا دینے والے احمد ندیم قاسمی، سماج کا آدھا حصہ کہلانے والی خواتین کی تعلیم و تربیت کے لیے مضطرب رہنے والے احمد ندیم قاسمی اور اپنے ملک کی ہی نہیں بلکہ عالمی سیاست پر نظر رکھ کر صحافت کی ذمہ داریوں کو بخوبی نبھانے والے احمد ندیم قاسمی، جو شخص اپنی شخصیت کے خانوں میں اس حد تک بٹا ہوا ہو اس کے لیے عام طور پر یہ حکم لگانا کافی مشکل ہو جاتا ہے کہ وہ کس شعبہ میں زیادہ قد آور ہے اور کس میں کم۔ اگر ذہنی کارکردگی بھی میں برابر کے معیار کی ہو تو یہ کام اور بھی زیادہ دشوار ہو جاتا ہے۔

۱۹۵۳ میں جب احمد ندیم قاسمی لاہور کے مشہور روزنامہ ''امروز'' سے وابستہ ہوئے تو انہوں نے مستقل طور پر ''پنج دریا'' نام سے روزانہ ایک کالم لکھنا شروع کیا جو ۱۹۵۹ تک چلتا رہا۔ کالم کا نام ''پنج دریا'' شاید اسی لیے رکھا تھا پنجاب پانچ دریاؤں کا صوبہ ہے اور پاکستان انہیں پانچ دریاؤں کے باعث ایک خصوصی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کالم میں احمد ندیم قاسمی نے اپنے ملک کی معاشی، سیاسی معاشرتی، مذہبی اور جماعتی سرگرمیوں کا جائزہ لیا ہوگا۔ روزمرہ کے واقعات پر ایسے ایسے شذرات لکھے ہوں گے جو پاکستان کے حالات کا گہرائی سے جائزہ لینے والے ہوں۔

امروز سے الگ ہونے کے بعد انہوں نے ایک کالم ''موج در موج'' کے نام سے لکھنا شروع کیا۔ ساتھ ہی ''پنج دریا'' کے نام سے لکھا جانے والا پرانا کالم جاری رکھا۔ جب یہ سلسلہ ٹوٹا تو احمد ندیم قاسمی نے روزنامہ ''احسان'' سے وابستگی اختیار کر لی اور اس میں بھی وہ کالم نویسی کرتے رہے۔ جب امروز سرکاری سے نیم سرکاری ہو گیا تو ۱۹۶۴ میں احمد ندیم قاسمی نے دوبارہ اپنا روزانہ کا کالم ''حرف و حکایت'' کے عنوان سے شروع کیا۔ یہ سلسلہ ۱۹۷۰ تک جاری رہا۔ اسی دوران ان کی وابستگی کراچی سے نکلنے والے مشہور روزنامہ ''جنگ'' سے ہوگئی۔ جس میں وہ ''لاہور — لاہور ہے'' نام سے کالم نویسی کرتے رہے۔ یہ سلسلہ بہت لمبے عرصہ تک جاری نہیں رہ سکا۔ بعد میں وہ ایک اور روزنامہ حریت سے وابستہ ہوگئے۔ یہاں انہوں نے ''لاہوریات'' کے نام ایک ہفتہ وار فکاہی کالم شروع کیا۔ اپریل ۱۹۷۲ میں ان کی وابستگی ایک بار پھر روزنامہ امروز سے ہوگئی۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ ادب اور صحافت میں کوئی سیدھا تعلق نہیں ہے بلکہ کئی بار تو یہ بھی محسوس کیا گیا ہے کہ صحافتی زندگی ادبی زندگی کی صلاحیتوں کو بڑی حد تک مجروح کر دیتی ہے لیکن حیران کن بات یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے معاملے میں ایسا نہیں ہوا۔ دراصل ہوتا یہ ہے کہ

جہاں تک سوال صحافتی سرگرمیوں کا ہے وہ اپنی نوعیت اور معیت کے باعث لکھنے والوں کو سیدھے طور پر اپنے عہد کی روزمرہ کی سیاسی اور سماجی زندگی سے جوڑ دیتی ہے۔ اخبار نویس سب کچھ چھوڑ کر روز رونما ہونے والے ان واقعات سے جڑ جاتا ہے جن کا ادب اور فن کی دنیا سے کوئی سیدھا واسطہ نہیں ہوتا۔ دوسرا ایک اہم سبب یہ بھی ہوتا ہے کہ صحافت سے جڑا ہوا کوئی بھی شخص روزمرہ کے واقعات پر اپنا پہلا اور سیدھا ردعمل سیدھے اور صاف طریقے پر ہی سامنے لانے پر مجبور رہتا ہے۔ جب کہ ادب کے شعبہ میں کام کرنے والا ذہن روزمرہ کے واقعات کو اپنے ذہن کی بھٹی میں پکا کر تحلیل و تجزیہ سے گزارتا ہے اور تب حقیقت کی کسوٹی پر جو نتائج برآمد ہوتے ہیں انہیں اظہار کی شکل دے کر فنی روپ عطا کرتا ہے۔ صاف ہے کہ صحافت کا عمل جس فوری ردعمل کا مطالبہ کرتا ہے ادب کی سرگرمی اس فوری ردعمل سے بچتے ہوئے واقعات اور تجربات کو لمبے تخلیقی اور تجزیاتی عمل سے گزارتی ہے۔ دونوں کا یہ ایسا فرق ہے جس کو خلاق ذہن بہت کم ساتھ ساتھ لے کر چل پاتے ہیں۔ کئی تخلیقی صلاحیت رکھنے والوں کو دیکھا گیا ہے کہ وہ صحافت کے میدان میں آئے تو اپنی ادبی صلاحیتوں کو گنوا بیٹھے یا اگر نہیں گنوایا تو کمتر درجے کا ادب تخلیق کرتے رہے اور صحافت کے ساتھ بھی دیانت دارانہ سلوک روا نہیں رکھ سکے۔ لیکن احمد ندیم قاسمی کے معاملے میں یہ ایک استثنا ہے کہ انہوں نے جس بہتر کارکردگی کے ساتھ صحافت کی ذمہ داریوں کو نبھایا اسی چابک دستی سے ادبی ذمہ داریوں کے ساتھ بھی انصاف کیا۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔ اور ہر پہلو سے نظر ڈالنے پر ہم انہیں اعلیٰ درجہ پر فائز دیکھ سکتے ہیں۔ مختصر یہ کہ انہوں نے جتنی اچھی شاعری کی ہے اتنے ہی اچھے افسانے لکھے ہیں اتنا ہی اعلیٰ مرتبہ کا ادب بچوں کے لیے تخلیق کیا ہے علاوہ ازیں انہوں نے اعلیٰ درجہ کے تنقیدی مضامین بھی لکھے اور اس کے ساتھ ہی اسی معتبر درجہ کے اخباری کالم لکھ کر ایک اچھے صحافی ہونے کا بھی ثبوت دیا۔

احمد ندیم قاسمی کی تخلیقات کا تجزیہ کرنے پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ صحافتی زندگی سے جڑ کر احمد ندیم قاسمی کو جو سیاسی اور سماجی زندگی کے تجربے ہوئے اس سے ان کی افسانہ نگاری کو وافر مقدار میں کچا مسالہ (Raw Meterial) ملا لیکن خوبی یہ ہے کہ انہوں نے اس کچے مسالے کو سیدھے طور پر اپنے افسانوں کی عمارت میں گارے چونے کی طرح نہیں لگا دیا بلکہ انہیں اپنے اندر پچا کر فن کی اعلیٰ شکل دی۔ اگر اس خام مسالے کو وہ جوں کا توں اپنے افسانوں پر تھوپ دیتے تو جو درجہ افسانہ نگاری میں انہیں آج حاصل ہے اس درجہ کو نہیں پہنچ پاتے۔ اور دیگر تمام افسانہ نگاروں

کی بھیڑ میں گم ہو جاتے۔

اب تک احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کے تعلق سے جو طویل تذکرہ یہاں ہوا ہے اس نے فطری طور پر یہ سوال پیدا کر دیا کہ کیا ادیب کی شخصیت کا براہ راست عکس اس کی تخلیقات پر پڑتا ہے یا اس کی تخلیقات براہ راست اس کی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہیں۔ اس بحث کو کچھ اور آگے بڑھانے سے پہلے میری کوشش یہ ہے کہ پہلے میں احمد ندیم قاسمی کی حیات اور شخصیت کا ممکن حد تک احاطہ کر لوں۔ یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر اپنی یہ رائے ظاہر کرنا چاہوں گی کہ برِ صغیر میں جو نسلی قبیلے باہر سے آکر بسے تھے وہ اصلاً آریا نسل کے تھے۔ اور یہ آریائی نسل کے قبائل سرزمین ہند پر پہلے سے رہ رہے دراوڑ قبیلوں سے ذہنی اور جسمانی طور پر مختلف تھے۔ بلکہ سماجی اور ذہنی معاملوں میں بھی ان سے آگے تھے۔ مختصر یہ کہ باہر سے آئے قبائل یہاں کے غیر آرین قبائل کے مقابلے میں ہر لحاظ سے زیادہ ترقی یافتہ تھے۔ قدیم ترین تاریخ کے ماہرین یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ باہر سے آئے آرین نسل کے گروہوں نے سرزمین ہند پر رہنے والے دراوڑ وغیرہ اور اپنے سے غیر ترقی یافتہ قبیلوں کو ان کی زرخیز زمینوں سے مار بھگایا تھا اور انہیں کھدیڑ کر جنوب کے غیر زرخیز علاقے کی طرف کر دیا تھا۔ اس طرح باہر سے آنے والوں کا یہ سلسلہ جو ماقبل تاریخ شروع ہوا تھا نہ صرف عہد اسلامی تک جاری رہا بلکہ کئی پہلوؤں سے آج بھی جاری ہے۔ یہ عجیب اتفاق ہے احمد ندیم قاسمی کا خاندان بھی خطۂ ہند کے رہنے والے قدیم ترین خاندانوں میں نہیں ہے۔ غالب اپنے غیر ہندی یعنی مغل ہونے پر فخر کرتے تھے میں نہیں سمجھتی کہ کوئی ایسا فخر احمد ندیم قاسمی کو ہوگا لیکن یہ صحیح ہے کہ ان کے اسلاف ممالک عربیہ سے پہلے ایران میں اور پھر افغانستان میں آکر آباد ہوئے۔ انہوں نے اپنے خاندانی شجرے کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کے اسلاف ہندوستان کے کسی مسلمان شہنشاہ کے دور میں ہرات آئے اور ہرات سے ملتان میں منتقل ہو گئے۔ ان کے اسلاف میں جو لوگ ترک وطن کرتے ہوئے ملتان پہنچے وہ دینی علوم کی تبلیغ و تعلیم دینے والے بزرگ تھے۔ جس مسلمان شہنشاہ کے دور میں یہ بزرگ ملتان آئے اس نے انہیں تبلیغ اسلام کی ذمہ داری سونپی اس زمانے میں کوہستان میں نمک کی آبادی سون میں بدھ مذہب کو ماننے والے کثرت سے آباد تھے۔ آج بھی بدھ عقیدے کے ان لوگوں کی شکستہ یادگاریں پہاڑیوں کی چوٹیوں پر موجود ہیں۔ یہ بھی سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا چلا آیا ہے کہ وادی سون کے مغربی گوشے میں جو بہت وسیع و عریض جھیل پھیلی ہوئی ہے اسے بدھوں نے اپنے مذہبی پیشوا گوتم بدھ کے حوالے سے

''ساکیز'' (ساکی منی کی جھیل) کا نام دیا۔ اور یہ نام سکیسکر میں بدل گیا۔ آج کل یہ جگہ پاکستان کی فضائیہ (Air force) کا اہم مستقر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے اسلاف نے اسی جھیل کے شمالی مشرقی کنارے پر ایک گاؤں آباد کیا تھا جس کا نام اسلام آباد رکھا گیا، آج کل یہ جھیل ''اچھالی'' نام سے پکاری جاتی ہے۔ کیونکہ اس کے ایک کنارے پر وادیٔ سون کا مشہور قصبہ اچھالی آباد ہے، احمد ندیم قاسمی کے اسلاف نے اسلام آباد کے نام سے جو بستی آباد کی تھی وہ بعد کے برسوں میں خوب پھلی پھولی۔ جس وقت نادر شاہ نے اس سرزمین پر حملہ کیا تب اسلام آباد کے باشندے نادر شاہی لشکر کے متوقع قتل و غارت کے ڈر سے شمالی پہاڑیوں میں پناہ گزین ہو گئے اور جب نادر شاہ کا خطرہ ٹل گیا تو انہوں نے واپس اسلام آباد آ کر بسنے کے بجائے اسی پہاڑی پر ایک اور گاؤں آباد کر لیا جس کا نام ''انگہ'' رکھا۔ یہی وہ گاؤں ہے جس میں احمد ندیم قاسمی پیدا ہوئے۔ انگہ بسانے میں بزرگوں کی ایک مصلحت یہ تھی کہ اگر آئندہ کوئی حملہ آور اس علاقے کا رخ کرتا ہے تو وہ فوراً پچھلی پہاڑیوں میں منتقل ہو کر اس کا مقابلہ کر سکیں۔ بتایا جاتا ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے بعد اسلام آباد گاؤں پھر کبھی آباد نہ ہو سکا، آج بھی چرواہے اور کھیت مزدور وہاں سے اس زمانے کے برتن، کلہاڑی اور کدال وغیرہ آثار قدیمہ ڈھونڈ لاتے ہیں۔ وادی سون مدت تک ضلع شاہ پور کی تحصیل خوشاب کا حصہ رہی۔ پھر ایک نئے شہر سرگودھا میں یہ ضلع منتقل ہو گیا، ماحصل یہ کہ احمد ندیم قاسمی کے اسلاف عرب نسل کے تھے جو ایران وغیرہ سے منتقل ہوتے ہوئے برصغیر ہند میں آئے اور ایک ایسے مقام پر قیام پذیر ہوئے جو پہاڑیوں سے گھرا ہوا تھا۔ یہاں تجزیاتی نظر ڈالتے ہوئے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ قاسمی نسلی طور پر باہر سے آئے عرب تارکین وطن میں سے ہیں۔ جو یہاں آ کر ہند آریائی تہذیب میں رچ بس گئے۔ یہ تجزیہ اس نتیجہ پر بھی پہنچاتا ہے کہ پیوند کاری کا عمل چاہے پودھوں میں ہو یا انسانوں میں وہ اپنی پہلی پودھ سے زیادہ بالیدہ نسل پیدا کرتا ہے، عرب ہندی امتزاج نے احمد ندیم قاسمی کی خاندانی خصوصیات پر بھی وہی اثر ڈالا جو دو نسلوں کی پیوند کاری کے بعد عمل میں آتا ہے یعنی ایسے خاندان میں پیدا ہوا بچہ یقینی طور پر زیادہ ذہین زیادہ وسیع النظر زیادہ دور رس اور تہذیبی نقطہ نظر سے زیادہ ہفت رنگ ہوگا۔

احمد ندیم قاسمی کے جو اسلاف ممالک عربیہ سے ترک وطن کر کے ہندوستان آئے تھے ان کی علمی اور دینی لیاقتوں کی وجہ سے اس وقت کے سلطان ہند نے انہیں تبلیغ دین پر مامور کیا تھا۔ اس سے یہ بات خود بخود ثابت ہو جاتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کا سلسلہ نسب شروع ہی سے ایسے

بزرگوں سے جڑا رہا جو علم اور تبلیغ دین کے لیے موزوں سمجھے گئے تھے۔ اس تفصیل سے ایک نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی تک آتے آتے نسل در نسل جو خصوصیات منتقل ہوتی رہیں وہ علم اور تبلیغ دین سے ہی تعلق رکھتی تھیں، ان کا خاندان تاجروں کا خاندان نہیں تھا، کھیتی کرنے والوں کا خاندان بھی نہیں تھا، یہ لوگ صنعت گر بھی نہیں تھے یہ جو کچھ بھی تھے اپنے علوم اور دینیات میں اپنی برتری کی وجہ سے تسلیم کیے گئے تھے۔ ایسے نسلی پس منظر میں پیدا ہوا بچہ فطرتاً علم وادب کے لیے ہی موضوع ہوسکتا تھا، کیونکہ اپنے اسلاف سے یہی خصوصیات لے کر وہ پیدا ہوا تھا۔ حالانکہ یہ کوئی کلیہ نہیں ہے اور یہ ضروری بھی نہیں کہ علمی خاندان کا ہر بچہ علم کے میدان کا ہی شہسوار ہو۔ لیکن عموماً دیکھا یہ گیا ہے کہ بزرگوں کی وراثتیں ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتی رہتیں ہیں۔ اگر احمد ندیم قاسمی کے اسلاف کی دینی وعلمی روایات ان تک منتقل ہوگئی ہوں تو یہ کوئی عجوبہ نہیں ہے یا اگر یوں کہا جائے کہ وہ اپنے اسلاف کے دینی وعلمی رجحانات کی وراثت لے کر پیدا ہوئے تھے جس کو انہوں نے ادب وفن کی طرف موڑا اور اس میں ممکن حد تک توضیح کی۔

ایک انٹرویو میں احمد ندیم قاسمی نے اپنا اور اپنے ماحول کا تذکرہ کرتے ہوئے ایک سوال کے جواب میں خود بھی اس کا اعتراف کیا ہے۔ فرماتے ہیں:

> ''میرا ماحول دینی تھا، میں نے اسی مذہبی، روحانی اور دینی ماحول میں پرورش پائی۔ میں خداوند تعالیٰ کو وحدہ لاشریک مانتا ہوں۔ جناب رسالت مآب ﷺ کو خاتم النبین مانتا ہوں، میرے مذہبی عقائد وہی ہیں جو ایک سچے مسلمان کے ہوتے ہیں۔ میں نے ہمیشہ مذہبی اقدار کا احترام کیا ہے۔ بحمد اللہ میری ذات سے کبھی کوئی ایسی بات منسوب نہیں ہوئی جو مذہبی لحاظ سے قابل گرفت ہو۔'' [1]

مذہب سے وابستگی اس ماحول کی دین ہے جو قاسمی صاحب کے بزرگوں یا اسلاف کا تھا۔ یہاں احمد ندیم قاسمی کی شخصیت ان ترقی پسند ادیبوں یا شاعروں سے ایک دم مختلف ہو جاتی ہے جنھوں نے ترقی پسندی کو ایک فیشن کی طرح قبول کیا اور اشتراکیت کے فلسفہ پر آنکھیں موند کر ایمان لاتے ہوئے خدا اور دیگر مذہبی عقائد سے کھلا انکار کرنے میں اپنی شان سمجھی۔ یہ بات بھی کم حیرتناک نہیں کہ پاکستان میں احمد ندیم قاسمی ترقی پسند تحریک کے سربراہ رہے اور انہوں نے تحریک کو آگے بڑھانے اور اسے مستحکم کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ تحریک سے وابستہ دوسرے لکھنے

[1] مٹی کا سمندر، ضیا ساجد، مکتبہ القریش، لاہور، ۱۹۹۱

والوں کی رہنمائی بھی کی، کئی جلسے جلوس بھی کیے، احتجاج بھی کیا۔ اس سلسلہ میں احمد ندیم قاسمی ایک بار جیل بھی گئے لیکن انہوں نے ترقی پسندی کا ٹھپا لگوانے کی دھن میں اپنا نام منکرین خدا کی فہرست میں درج کرانا پسند نہیں کیا۔ یہاں احمد ندیم قاسمی کی شخصیت جوش ملیح آبادی، سجاد ظہیر، علی سردار جعفری اور اسی قبیل کے بہت سے دوسرے ترقی پسندوں سے علیحدہ ہو جاتی ہے، وہ اس حد تک تو ترقی پسند ہیں کہ انسانی سماج اقتصادی اور معاشی طور پر ناہموار نہ رہے، سب کو مساوی اختیارات ملیں، غریبی اور بے روزگاری نہ ہو، ایک طبقہ دوسرے طبقے کا استحصال نہ کرے، طاقتور کمزور کے ساتھ ظلم نہ کر سکے، پیسے کی نہیں عدل کی برتری ہو۔ ان تمام اصولوں کے لیے احمد ندیم قاسمی نے اپنے فن کا استعمال کیا۔ لیکن راہ خدا، نبوت اور مذہب سے وابستہ اخلاقی اقدار سے منکر ہونے کی حد تک نہیں گئے یعنی احمد ندیم قاسمی ایک ایسی معتدل ترقی پسند شخصیت کا نام ہے جو ایک طرف انسانی مساوات پر مبنی نظام سیاست چاہتی ہے اور دوسری طرف دینی اور مذہبی اقدار کی وہ وراثت بھی جو صالح اور انسانی قدروں پر منحصر ہے ترک کرنے کے لیے تیار نہیں۔ یہی اعتدال پسندی اور میانہ روی احمد ندیم قاسمی کو اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زمانے میں ممتاز ترقی پسندوں کا یہ وطیرہ بن گیا تھا کہ وہ اپنے حلقہ سے وابستہ لوگوں کو شہرت کے بام پر پہنچانے کے لیے تشہیر کا کوئی وسیلہ استعمال کرنے سے نہیں چوکتے تھے۔ اقربا نوازی ترقی پسندوں کا خاص طریقہ کار بن گیا۔ لیکن احمد ندیم قاسمی نے جس ماحول میں پرورش پائی تھی اور جس ماحول میں رہ کر ان کے مزاج و کردار کی تعمیر ہوئی اس نے احمد ندیم قاسمی کو خود تشہیر کے راستے پر جانے سے روکا حیرت کی بات یہ ہے کہ مشہور شاعر ن۔م راشد نے ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے یہ کہا کہ ''جو شخص اپنی کتابوں کے اشتہارات میں اپنے آپ کو عظیم شاعر، عظیم مفکر اور عظیم انسان کہلانے کی اجازت دیتا ہو اس کی صلاحیت طبع پر شک گزرتا ہے'' اگرچہ احمد ندیم قاسمی نے ن.م راشد کے اس ریمارک پر نہ تو اظہار تأسف کیا اور نہ ہی اس پر کوئی اعتراض۔ اسے احمد ندیم قاسمی کی وسعت قلبی ہی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اگر اس بات کے دوسرے پہلو کو دیکھیں تو معاملہ کچھ اور ہی دکھائی دیتا ہے۔

جس زمانے میں ترقی پسند تحریک بام عروج پر تھی تبھی اس کے ردِّ عمل میں ایک اور رجحان کافی تیزی سے ابھرنے لگا تھا جس نے ''انجمن فروغ ادب'' کے نام سے اپنا علم لہراتے ہوئے انجمن ترقی پسند مصنفین کو ہر سطح پر ردّ کرنا شروع کر دیا تھا۔ ن.م راشد اسی انجمن کے صف اول کے

رکن تھے۔ صورت حال یہ رہی کہ جہاں انجمن ترقی پسند مصنّفین سماجی اور معاشی برابری، انسانی مساوات اور مزدور انقلاب وغیرہ کی بات کرنے اور ادب میں اسی نقطۂ نظر کو جگہ دینے پر اصرار کرتے وہیں انجمن فروغ ادب کے نمائندے ادب میں سماج کی جگہ فرد کو ترجیح دینے پر اصرار کررہے تھے۔ یعنی ترقی پسند تحریک سماج کی ادب میں برتری کے لیے جدوجہد کرنے میں پیش پیش تھی وہیں انجمن فروغ ادب کے لوگ اس سب کو محض نعرے بازی کا نام دے رہے تھے اور اسے مسترد کرنے اور ادب میں انفرادی نقطہ نظر کو جگہ دینے کے لیے کوشاں تھے۔ اس زمانے کی تنقیدی تحریروں میں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے مباحث دیکھے جاسکتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اس قافلے کے سالاروں میں سے ایک تھے جو ادب برائے زندگی کا علم بردار تھا۔ جب کہ ن.م راشد دوسرے ادبی گروہ کے نمائندہ تھے۔ ماحصل یہ کہ ترقی پسند ادیب ہونے کے ناتے جس وقت احمد ندیم قاسمی کی شہرت کا آفتاب نصف النہار پر پہنچ رہا تھا۔ اس وقت ن.م راشد کوئی بہت روشن ستارہ بھی نہیں بن پائے تھے۔ اس لیے یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ن.م راشد نے جو ریمارک احمد ندیم قاسمی پر کیا وہ ان کی ذہنی گھٹن اور تشنہ کامی کے ردّعمل میں ہو۔ احمد ندیم قاسمی نے ن.م راشد کے اس ریمارک کا کوئی جواب نہ دے کر اپنی شخصیت اور ادبی حیثیت کی بلندی کو بچالیا۔

احمد ندیم قاسمی کی شخصیت سکہ بند ترقی پسندوں میں تو اس لیے شامل نہیں ہے کیونکہ وہ اس طرح کی نعرے بازی اور روایت و اقدار کی توڑ پھوڑ اور انکار و کفر کی ان منزلوں سے نہیں گزرے جو اس وقت کے بعض ترقی پسندوں کا طرۂ امتیاز تھا اور ادب برائے ادب کے علم برداروں میں وہ اس لیے شامل نہیں ہوئے کہ جو ذہنی میلانات احمد ندیم قاسمی کو ودیعت ہوئے تھے وہ انہیں انسانی اور سماجی رشتوں سے جوڑ رہے تھے۔ ایسے میں ان کی جو شخصیت بنی وہ ایک ایسے بڑے فنکار کی ہے جو کسی تحریک یا تنظیم کے بنائے ہوئے سانچے میں قید نہیں ہے۔ یہ شخصیت وہی عمل کرتی ہے جو اس کی نظر میں جائز ہو، احمد ندیم قاسمی کی شخصیت بنے بنائے فارمولوں کی تابع نہیں ہے۔ یہ فارمولے چاہے ادب برائے زندگی والوں کے ہوں چاہے ادب برائے ادب والوں کے۔ انہوں نے اپنی شخصیت کی تعمیر ان دونوں کی صالح اقدار سے کی ہے۔ اس طرح ان کا ادب تخلیقی طور پر حسن و زیبائی کا مظہر بھی بنا اور انسانی قدروں کا آئینہ بھی۔ کئی بار کسی بڑے فن کار کی شخصیت کا احاطہ کرنا کافی مشکل اور صبر آزما کام ہوجاتا ہے کیونکہ بلند قامت شخصیت دو کناروں کے بیچ بہنے والی ایک چھوٹی آب جو کی طرح نہیں ہوتی بلکہ وہ ایسے سمندر کی طرح ہوتی ہے جس کا بے تاب

پانی نہ صرف کناروں سے باہر چھلکتا ہے بلکہ پانی کی اونچی اونچی دیوار بنا کر یہ احساس دینے لگتا ہے کہ اس کی بلندی اور گہرائی دونوں ناقابل پیمائش ہیں۔

ایک تخلیق کار کی حیثیت سے احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کے گوناگوں پہلو ہیں۔ ادب کی تمام اصناف پر انہوں نے طبع آزمائی کی ہے جن میں شاعری، افسانہ نگاری، تنقید نگاری، بچوں و خواتین کے ادب کے علاوہ انشائیے اور ڈرامے بھی شامل تھے۔ وہ ایک اعلیٰ پائے کے مدیر، کالم نویس، سیاسی مبصر اور ایک بہترین صحافی بھی ہیں۔ انہوں نے جاپانی نظموں کے تراجم بھی کیے، ڈرامے بھی لکھے۔ ان کا ایک ڈرامہ ''شکست و فتح'' ریڈیو پر خاصا مقبول ہوا۔ جہاں تک افسانہ نگاری کا تعلق ہے اب تک ان کے افسانوی ادب کا بڑا حصہ نہ صرف ہندی زبان میں منتقل ہو چکا ہے بلکہ بہت سے افسانے روسی، چینی، انگریزی، فارسی کے ساتھ ساتھ پنجابی، بنگلہ، سندھی، گجراتی، مراٹھی جیسی علاقائی زبانوں میں بھی منتقل ہو چکے ہیں۔ تنقید نگاری سے بھی انہوں نے پرہیز نہیں کیا۔ ''تہذیب و فن'' اور ''ادب اور تعلیم کے رشتے'' ان کی تنقیدی کتابیں شائع ہوئی ہیں احمد ندیم قاسمی کی ادبی خدمات کے سلسلے میں ۱۹۶۳ء میں پاکستان سرکار نے پہلی بار ان کے شعری مجموعے ''دشت وفا'' کے لیے ''آدم جی ایوارڈ'' سے نوازا۔ دوسری بار ان کے شعری مجموعہ ''محیط'' کے لیے ۱۹۷۶ میں اور پھر تیسرے مجموعہ کلام ''دوام'' کے لیے ۱۹۷۹ میں انہیں آدم جی ایوارڈ دیا گیا۔ پاکستان کے ادبی اعزازات میں یہ حکومت پاکستان کا سب سے بڑا اعزاز ہے۔ اس اعزاز کے علاوہ ۱۹۶۸ میں ''پرائڈ آف پرفارمینس'' کا سول اعزاز اور ۱۹۸۰ میں حکومت پاکستان کے ''ستارۂ امتیاز'' جیسے وقیع اعزاز سے انھیں نوازا گیا۔

اتنے پر وقار اعزازات کو دیکھتے ہوئے ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے احمد ندیم قاسمی کسی شوونڈو میں لگے ہوئے کوئی شوپیس یا عجائب گھر کی زینت بنے ہوئے کوئی ایسا بارعب مجسمہ تھے گے جس کو بس دور سے ہی دیکھ کر مسرت محسوس کی جا سکتی ہو لیکن وہ ایک سادہ دل اور سادہ لوح انسان تھے، ان کی شخصیت کا بہت ہی توانا پہلو ہے۔ قاسمی صاحب کی ترجیحات میں ''انسان'' سرفہرست رہا۔ انھوں نے انسان کو بڑی اہمیت دی۔ دوست کو عزیز جانا اور دشمن کی تحقیر نہیں کی۔ وہ جتنے بڑے شاعر تھے، اتنے ہی بڑے افسانہ نگار، اتنے ہی اچھے انسان بھی تھے۔

جہاں تک ان کی ازدواجی زندگی کا تعلق ہے ان کی شادی ۱۹۴۸ میں ان کی والدہ کی پسند سے دیہات میں ہوئی، ان کی بیوی ''رابعہ'' خاندان کے قریبی عزیزوں میں سے ہیں۔ یہ خاندان آج بھی

وادیٔ سون کے گاؤں سورکی میں آباد ہے۔ اولادوں میں ایک بیٹا ''نعمان'' اور دو بیٹیاں ''ناہید'' اور ''نشاط'' ہیں۔ ناہید ان کی سب سے بڑی بیٹی ہیں جو شاعرہ بھی ہیں۔ ''ناہید قاسمی'' کے نام سے مشہور ہیں۔ ''نشاط ندیم'' بھی شعر کہتی تھیں شادی شدہ تھیں ۱۹۹۵ میں داغ مفارقت دے گئیں۔

احمد ندیم قاسمی کی زندگی میں کئی لوگ جو ان کے بہت قریب رہے اور انہیں بے حد عزیز تھے۔ ان میں بالخصوص ''منصورہ احمد'' جو ان کی منہ بولی بیٹی ہیں اور ''فنون'' میں احمد ندیم قاسمی کے ساتھ ہی مدیرہ کے فرائض انجام دیتی رہی ہیں۔ شاعرہ بھی ہیں۔ خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، تسنیم سلیم چھتاری وغیرہ ان کی بہت ہی عزیز منہ بولی بہنیں ہیں۔ آپ کی بڑی بہن سعیدہ کے بیٹے ''ظہیر بابر'' جن کا شمار پاکستان کے مشہور صحافیوں میں کیا جاتا ہے آپ کے اکلوتے بھانجے ہیں۔ اور جو خدیجہ مستور کے شوہر بھی ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کا ایک اور پہلو جو انہیں منفرد بناتا ہے وہ یہ ہے کہ وہ عورت کا بڑا احترام کرتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ جذبہ عبادت کی حد تک پہنچ گیا ہے۔ بھلے ہی احمد ندیم قاسمی نے اعتراف نہ کیا ہو لیکن کوئی ایسی عورت ان کی زندگی میں ضرور رہی ہے جس نے انہیں عورت کے تئیں احترام کرنا سکھایا۔ ان کی زندگی میں عورت ہر شکل میں موجود ہے۔ ماں، بیوی، بہن، بیٹی اور دوست کوئی بھی ہو رگِ جاں سے زیادہ عزیز اور محترم۔

ویسے تو احمد ندیم قاسمی کا تعلق پیروں کے خاندان سے تھا لیکن وہ فطرتاً کسان تھے۔ انہیں اپنی زمین سے والہانہ لگاؤ تھا۔ اپنی زمین کے ہر ذرّے سے انہیں محبت تھی۔ وہ اسے (زمین کو) ماں سے تشبیہ دیتے تھے اور ویسی ہی محبت بھی کرتے تھے۔

احمد ندیم قاسمی کی زندگی کے کچھ پہلوؤں کو ان کی اپنی بیٹی ناہید ندیم نے اپنے ایک مضمون ''میرے اباجی'' میں اس طرح تحریر کیا ہے:

> ''میں نے آج تک جن مردوں کو دیکھا ہے وہ اپنے کاموں سے بہت حد تک بے نیاز ہوتے ہیں۔ لیکن اباجی اپنی ایک بیوی، تین بچوں اور ایک ملازم کے باوجود اکثر اپنے کام خود کر لیتے ہیں۔ مثلاً جو کپڑے اتارے وہ خود تہہ کر کے رکھ دیے یا ٹانگ دیے۔ شیو کی اور شیو کا سامان خود ہی صاف کر کے قرینے سے رکھ دیا۔ ان کی اسی عادت کی وجہ سے ہم سے ان کے کام کرنے میں کوتاہی آ جاتی ہے۔ مگر جب ان کا کوئی کام نہ ہو تو ناراض نہیں ہوتے۔ اول تو شکایت

بھری نظروں سے دیکھ لینا کافی سمجھتے ہیں، اور اگر کچھ کہیں گے بھی تو صرف اتنا کہیں گے کہ "یاد ہے میں نے کچھ کہا تھا؟"

"ابا جی کو کبھی کبھی غصہ بھی آ جاتا ہے۔ مگر یہ عجیب پیارا سا غصہ ہوتا ہے کہ ہوا کے جھونکے کی طرح آتا ہے اور چلا جاتا ہے۔ غصہ کی حالت میں ان کی آواز بھاری ہو جاتی ہے۔ وہ غصہ کا اظہار ایک آدھ لفظ سے کرتے ہیں اور اس کے بعد اسی کو منانے میں لگ جاتے ہیں۔ جس پر انہیں غصہ آیا ہو۔ غصہ کی حالت میں ان کے ہونٹ ذرا سے کانپتے ہیں مگر مشکل یہ ہے کہ شرارت کے موڈ میں ہوں تو جب بھی ان کے ہونٹوں کی لرزش ان کا راز کھول دیتی ہے صرف اس وقت ان کے ہونٹ لرزنا بھول جاتے ہیں جب کوئی ان کے منہ پر ان کی تعریف کر دے اس وقت وہ اِتنے سنجیدہ اور مظلوم نظر آتے ہیں جیسے کہہ رہے ہوں میں نے تو کوئی قصور نہیں کیا تھا پھر کس جرم کی پاداش میں میری تعریف ہو رہی ہے، خود کہتے ہیں اپنی تعریف کون پسند نہیں کرتا البتہ تعریف کا وزن کچھ زیادہ ہوتا ہے یہ چٹان ذرا مشکل ہی سے اٹھ پاتی ہے۔" [1]

ناہید قاسمی اپنے اسی مضمون میں اپنے ابا جی کے بارے میں کچھ اور انکشافات کرتی ہوئی لکھتی ہیں:

"انہیں (ابا جی) سب رنگوں سے پیار ہے۔ مگر سبز رنگ غیر معمولی حد تک پسند ہے۔ جب بھی کوئی چیز لائیں گے وہ یا تو بالکل سبز ہوگی یا اس میں سبز رنگ کی آمیزش تو ضرور ہوگی۔ ابا جی کو بہت تھوڑا کھانا کھانے کی عادت ہے۔ خصوصاً رات کو بہت کم کھاتے ہیں...ابا جی ایک معصوم اور شریر بچہ ہیں، قابل احترام بزرگ ہیں، ایک بہت اچھے انسان ہیں، ایک بہت مخلص دوست ہیں، ایک حساس شوہر، ایک لافانی شاعر، ایک بے مثال ادیب ہیں۔ ایک بے بدل مزاح نویس اور شگفتہ گو ہیں۔ میں سمجھتی ہوں ان کی شخصیت کو بیان نہیں کیا جا سکتا صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔" [2]

---

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر، ۱۹۹۶ء، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ص: ۴۳-۴۲

[2] ایضاً " " " "

محترمہ ناہید قاسمی نے جو تصویر احمد ندیم قاسمی کی بطور شخص اور جو تاثر بطور شخصیت کے پیش کیا ہے اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی ایک سادہ دل، سادہ طبیعت، غیر مصنوعی زندگی گزارنے والے، سماجی اور خانگی اعتبار سے ذمہ دار نیز اعتدال پسندانہ خصوصیات رکھنے والے کردار کے مالک تھے، وہ فنکار ہونے کے باوجود اپنے اوپر فنکارانہ تمکنت لادے نہیں رکھتے تھے۔ ویسے بھی کوئی بڑے سے بڑا فنکار اپنے شب و روز کے چوبیس گھنٹوں میں بڑا فنکار نہیں ہوتا عام آدمی ہی ہوتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی صرف اس وقت ہی بڑے فنکار ہوتے تھے جب وہ تخلیقی دور سے گزر رہے ہوتے۔ باقی وقت میں وہ سماج کے عام اور معتدل مزاج کے آدمی ہی تھے اور یہی ان کی سب سے بڑی خوبی تھی۔

احمد ندیم قاسمی ان بہت تھوڑے لوگوں میں سے تھے جو اپنے آپ پر ہنس کر اپنا مذاق خود اڑاتے اور اپنی کمزوریوں کا اعتراف کرتے تھے۔ احمد ندیم قاسمی نہ صرف ایک افسانہ نگار، ایک شاعر اور ایک صحافی تھے بلکہ ادبی، ثقافتی اور سماجی قدروں کے امین بھی تھے۔ گذشتہ کئی عشروں سے ایک شجر ثمر بار کی حیثیت سے ہماری ادبی، ثقافتی اور سماجی زندگی کے ہر اہم موڑ پر انھوں نے ہماری رہنمائی کی۔ ان کے فن سے نہ صرف آج کا قاری، آج کا ادب فیض یاب ہو رہا ہے بلکہ آنے والی نسلیں بھی ان کی احسان مند رہیں گی۔

احمد ندیم قاسمی شاعروں، ادیبوں اور نئے لکھنے والوں کے لیے چشمۂ حیات کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ادبی میلانات رکھنے والی ہر تحریک کے امین تھے۔ اس کے علاوہ وہ لوگوں میں ادبی شعور کو فروغ دینے کے لیے بھی ہمیشہ پیش پیش رہے۔ ان کے اس چشمہ فیض سے ہزاروں لوگ شاعر و ادیب بن گئے لیکن ان کا کوئی شاگرد نہیں ہے وہ سب کے دوست تھے۔ پر کشش آواز اور دھیمے لہجہ کے ساتھ ان کی شخصیت بہت منفرد تھی۔ پنجابی میں بات کرتے تو سرگودھے کا لہجہ جھلکتا تھا۔ کیونکہ ''سرگودھا'' ان کا آبائی وطن ہے۔

لباس کے معاملے میں بھی احمد ندیم کا مخصوص انداز تھا۔ گرمیوں میں بالعموم شلوار قمیص پہنتے تھے، سردیوں میں انگریزی طرز کے سوٹ کو ترجیح دیتے تھے اور موٹے فریم کا چشمہ پہنتے۔ درمیانہ قد و قامت والی اس شخصیت کا ادبی قد بہت بلند ہے۔ اگر سرکاری ملازم ہوتے تو کب کے ریٹائر ہو چکے ہوتے لیکن ادب کی دنیا پر انھوں نے خوب خوب حکومت کی اور اس عہدے سے انھیں کوئی ریٹائر نہیں کر سکا۔ کیونکہ بقول احمد ندیم قاسمی ''اگر کوئی فنکار اپنی تخلیقی کارگزاری پر مطمئن

ہو کر بیٹھ جائے تو اس اطمینان کے ساتھ ہی اسے اپنی ادبی موت کا بھی اعلان کر دینا چاہیے۔''

یہی وجہ ہے کہ قاسمی صاحب اپنی تخلیقی کارگزاریوں پر کبھی مطمئن نہیں ہوئے اور زندگی کے آخری دنوں تک اپنے تخلیقی عمل کو جاری رکھا نیز اپنے فن کے ذریعہ اردو ادب کے سرمائے میں بیش بہا اضافے کرتے رہے۔اس کے علاوہ سہ ماہی رسالہ ''فنون'' کو بھی سینچتے رہے۔۱۰؍جولائی ۲۰۰۶ء کو انھوں نے آخری سانس لی۔ اس طرح ان کے انتقال سے ادب کا ایک روشن باب بند ہو گیا۔لیکن ان کی تحریروں سے ہمیشہ آنے والی نسلیں فیض اٹھاتی رہیں گی۔آخر میں میں اپنی بات احمد فراز کے اس شعر کے ساتھ ختم کرتی ہوں:

دل کو سوجھا تو ہے مضمون تیری خوش قامتی کا
ہم سے کوتاہ بیانوں سے ادا ہو کہ نہ ہو

■○■

احمد ندیم قاسمی: عہد اور افسانوی تناظر

اردو کی افسانوی روایت ہمیشہ مربوط اور اس کی تاریخ ارتقا پذیر رہی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے دور میں بھی اس کی مستحکم اور پائیدار روایت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ حالانکہ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی بھی عہد کے افسانے کو روایت سے کاٹ کر نہ تو اس کا تجزیہ ہی ممکن ہے اور نہ ہی تنقیدی جائزہ۔ اس کے خمیر میں رومانی عنصر اور داستانی رنگ و آہنگ خاصا موجود ہے۔ بلکہ ابتدائی افسانوں میں داستانی رنگ کا ذکر کیے بغیر اردو افسانے کی روایت مکمل ہی نہیں ہوسکتی۔ یعنی اس وقت یوٹوپیا (utopia) اردو افسانوں کا لازمی حصہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ اردو کے افسانے اپنی ابتدا میں طلسماتی فضا سے گھرے اور عملی و حقیقی زندگی سے کوسوں دور نظر آتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے جس عہد میں افسانے لکھنے شروع کیے، اس عہد میں اردو افسانے کے متعدد نظریات و رجحانات ادب کے منظرنامے پر دکھائی پڑتے ہیں۔ ان رجحانات کے تذکرہ سے قبل اردو افسانے کے ارتقائی سفر پر اگر نظر دوڑائی جائے تو احمد ندیم قاسمی کی افسانوی روایت سے خوب خوب آشنائی ہوسکتی ہے۔ اس لیے یہاں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس پر گہری نگاہ ڈالی جائے تاکہ یہ بھی اندازہ ہوسکے کہ احمد ندیم قاسمی کو افسانوی روایت اور تاریخ کی شکل میں جو وراثت ملی وہ کن مراحل سے گزری تھی۔

اردو افسانے کے بارے میں عمومی رائے یہ ہے کہ اردو کا جدید افسانہ انگریزی کی افسانوی روایت کے بطن سے نکلا ہے۔ ذاتی طور پر میں اس رائے سے متفق نہیں ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جس عہد کو اردو کا داستانی ادب کہا جاتا ہے اس میں بھی جدید افسانے کے ضروری عناصر موجود تھے۔ اردو کا داستانوی سلسلہ بیسوی صدی کے اوائل تک جاری رہا۔ بلکہ زیادہ وضاحت کے ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سیّد سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی اور ان کے ہم عصروں نے جس رومانی افسانے کی بنیاد ڈالی تھی اس کے بعد تک داستان گوئی اور داستان نویسی کا سلسلہ جاری رہا

تھا۔ جدید تحقیق کے اعتبار سے سید سجاد حیدر یلدرم نے 1920 میں اپنا پہلا رومانی افسانہ لکھا تھا۔ رومانی افسانوں کے وجود میں آ جانے کے بعد بھی داستانوں اور داستان گوئی کی مقبولیت میں کمی نہیں آئی تھی۔ اس دور کے مشہور داستان گو میر باقر علی کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ اس سے قطع نظر ''طلسم ہوشربا''، ''داستان امیر حمزہ''، ''قصہ چہار درویش''، ''طوطا مینا'' وغیرہ تخلیقات بہت پہلے منظر عام پر آ چکی تھیں۔ لیکن اس زمانے میں بھی ''خلیل خاں کا فاختہ'' بہادر شاہ کا ''مولیٰ بخش'' ''گاڑھے خاں کا دکھڑا''، ''گاڑھے خاں نے ململ جاں کو طلاق دی''، ''اہل محلّہ''، ''نا اہل پڑوسی'' وغیرہ داستانیں اردو کے داستانوی کلاسیکی ادب میں جگہ پا چکی تھیں۔ میر باقر علی داستان گو نے کام کی باتیں، کانا باتی، فقیر کی جھولی، استانی، چوری اور سینہ زوری، جیسے قصے لکھے۔ ان قصوں میں قدیم داستانوں جیسا رنگ نہیں تھا لیکن اس میں افسانے کا بیانیہ انداز، اسلوب، اور زبان کا چٹخارہ ضرور ملتا ہے۔ یہ قصے انیسویں صدی سے بیسوی صدی کے اوائل تک مقبول رہے۔ اس زمانے کے سیاسی حالات کا جائزہ لینے پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو کے جدید افسانے کی نشو و نما میں مغربی افسانوں کا ہاتھ اتنا نہیں تھا جتنا ان حالات کا تھا جو سماج اور تخلیقی ذہن دونوں کو تیزی سے بدل رہے تھے۔ یہ دور جدید افسانے کی نشو و نما کا دور ہے۔ جس میں متعدد عوامل کار فرما نظر آتے ہیں۔

بیسوی صدی کے اوائل کے 'دود ہے' نہایت ہنگامہ خیز تھے۔ خلافت کی تحریک شروع ہو گئی تھی۔ آزادی کی جنگ روز بروز تیز تر ہوتی جا رہی تھی۔ غیر ملکی سامان کا بائیکاٹ اور کھدّر پوشی کی تحریک مقبول ہو رہی تھی۔ سنیما کی صنعت کے وجود اور فلمی کہانیوں کی ضرورت نے داستان گوئی کو وقت کی ضرورت سے باہر قرار دے دیا تھا۔ داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر ہی نہیں بلکہ زمینی حقائق کے بھی وافر سراغ ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''کانا باتی'' کی ابتدا میں میر باقر لکھتے ہیں:

> ''اکبر بادشاہ ایک ایسا بادشاہ تھا، اس کے لکھنے کی ضرورت نہیں۔ دلّی کی اکثر بڑی بوڑھیاں میں نے اپنے کانوں سے سنا ہے کہ کہتی ہیں کہ دودھ پینے والے بچے فرشتوں کی زبان جانتے ہیں۔ کہیں یہ فقرہ اکبر نے سن لیا۔ خیال آیا کہ کسی ڈھب سے فرشتے کی بولی بھی سنیں کہ وہ کیا کہتے ہیں۔ آسمانی زبان ہے۔ زمین کی زبانوں سے زیادہ بہتر ہوگی۔ غرض یہ باتیں سن کر اور سمجھ کر حکم دیا کہ چند بچے پیدا ہوتے ہی ایک محل میں داخل کر دیے جائیں اور دودھ

پلانے والیوں کو حکم دے دیا گیا کہ دودھ پلا کر باہر آجائیں اور آپس میں نہ کوئی بات کریں اور نہ کوئی اشارہ۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ جب بچے بڑے ہوئے تو بادشاہ نے حکم دیا کہ ان بچوں کو دربار میں لاؤ۔

اب اکبر کا دربار... اس کی شان و شوکت کا کیا پوچھنا۔ نقارِ جہانیاں مدار پر چوب پڑ رہی ہے۔ نوبت کی ٹکور، جھانجھ کا زمزمہ، توپوں کی شلکیں، اکبری نورتنوں، باکمالوں کا مجمع، زمانہ چاہے تو باکمال بنائے لیکن نہیں بنا تا اور جو بنتے ہیں ان کا ایک جگہ جمع ہونا مشکل تر ہے... دروازہ قلعہ پر راستے کے دونوں طرف فوجوں کے پہرے، سواروں کے رسالے... سانڈنی سوار... لشکر ننگی تلواروں کے اشاروں سے گھوڑے دبا دبا کر جو آگے ہے اسے پیچھے، جو پیچھے ہے اسے آگے کرتے، سقے چھڑکاؤ میں مصروف، تماشائیوں کی کثرت، نقیبوں کی ہٹو بڑھو، افسروں کے اہتمام، سرداروں کے انتظام...

چنانچہ سپاہی گئے، جب بچوں نے سپاہیوں کو دیکھا تو وحشت کے مارے کوئی بھاگا، کوئی چیخا، کوئی کونے میں دبک گیا، کسی نے دوڑ کر سپاہی کو کاٹا، غرض سپاہی بہ ہزار خرابی ایک ایک کو پکڑ لائے۔ فوجوں کو دیکھ کر ان بچوں نے چیخیں ماریں۔ غرض دربار میں لائے گئے تو عجیب جانوروں کی سی کاؤں کاؤں، چاؤں چاؤں کرتے تھے۔ گو تھے تو آدمی کے ہی بچے پھر کیا سبب تھا، بس یہی سبب کہ انہوں نے کچھ سنا ہی نہ تھا۔ پس اگر ہم بھی نہ سنیں گے تو کیا کچھ بن جائیں گے۔ پس ہم کو مناسب ہے کہ کمر ہمت کھینچ کر باندھیں اور سنیں۔"[1]

یہ داستان 'کانا باتی' کا ابتدائیہ ہے۔ اس کے بعد داستان شروع ہو جاتی ہے۔ کہا جاتا تھا کہ آدمی کی عمر ختم ہو جاتی اور داستان ختم نہیں ہوتی تھی لیکن مندرجہ بالا اقتباس پر نظر ڈالنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ اقتباس اپنی ساخت اور ترکیب کے اعتبار سے کسی افسانوی ساخت سے علیحدہ نہیں ہے۔ اس میں جذبات نگاری ہے، کردار نگاری بھی، ماحول سازی بھی، ابتدائیہ بھی، اختتامیہ بھی اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ افسانے کی خاص صفت نقطۂ عروج بھی ہے۔ تب یہ نتیجہ نکالنے کے لیے فطری وجوہ دستیاب ہو جاتی ہیں کہ زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اور وقت

[1] ماہنامہ نیا ادب، لاہور، شمارہ ۱۹۵۶ء، صفحہ ۶۰-۵۸-۵۷

کے تقاضوں کے زیرِ اثر افسانہ داستان سے ٹوٹ کر الگ ہو گیا۔ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ اس نے اپنی ارتقائی منازل طے کرنے کے لیے انگریزی افسانے سے اثرات قبول کیے اور ضروری نکات بھی لیے لیکن اردو افسانہ انگریزی کہانی کے بطن سے پیدا ہوا، میری رائے میں یہ مفروضہ پوری طرح درست نہیں ہے۔ انگریزی کا افسانہ ہندوستان میں نہ بھی آیا ہوتا تو بھی شاہی نظام کے زوال، بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں اور وقت کی تبدیلیوں کے زیرِ اثر طویل ترین داستانوں کو چلن سے باہر ہونا ہی تھا اور ان کے بطن سے مختصر افسانوں کو جنم لے کر مقبول بھی ہونا ہی تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اسی دور میں انگریزی افسانوں کے تراجم نے اردو افسانے کی نشوونما میں اہم رول ادا کیا۔ لیکن یہاں بھی اس عمومی رائے سے اختلاف کی تھوڑی سی گنجائش اس طرح نکلتی ہے کہ اردو کے جدید افسانے نے انگریزی کے افسانوی ادب سے ہی اثرات قبول کیے تھے۔ کیونکہ سید سجاد حیدر یلدرم کے ۱۹۱۹ء میں لکھے گئے جن افسانوں کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کی تخلیق تُرکی افسانے کے اثر سے ہوئی تھی۔ یہ تو سبھی جانتے ہیں کہ یلدرم نے ترکی زبان کے بہت سے افسانوں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ مہدی افادی وغیرہ ان کے ہم عصروں نے بھی رومانی افسانوں کی ترویج میں اہم رول ادا کیا۔ دراصل یہ زمانہ ایسا تھا جب ہندوستان کے مخصوص حالات کی وجہ سے رومانی رجحانات کو پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔ یہ روایت ترقی پسندوں کے زمانے تک جوں کی توں جاری رہی۔ خلاصہ یہ کہ اس رومانی رویے کے گہرے اثرات ترقی پسند رجحان میں بھی واضح طور پر حاوی رہے۔ کیونکہ ترقی پسند تحریک میں انقلاب کا جو تصور ملتا ہے وہ خالص رومانوی ہے۔ زمینی سچائی سے الگ وہ ایک ایسے رومانی انقلاب کے تصورات پیش کر رہا ہے جس کا زندہ حقائق سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس لیے اردو افسانے نے رومانیت سے حقیقت نگاری تک ایک لمبا سفر طے کیا۔ اس عہد کے اردو ادب میں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی لمبی لمبی بحثیں عرصے تک چلتی رہیں۔ یہ ایک عبوری دور تھا جو تخلیقی ادب کو رومانی ادب سے الگ کر کے حقیقت نگاری کی طرف لے جا رہا تھا۔ ادب برائے ادب کے علمبردار دراصل رومانی ادبی تخلیقات میں جمالیاتی حسن اور قوتِ متخیلہ کی معجز نمائی پر اصرار کرتے تھے۔ یہ تحریک یوروپ میں سب سے پہلے فروغ پا کر اپنا تاریخی رول پورا کر چکی تھی۔ "Art for art sake" کے نام سے اس تحریک نے یوروپ میں ایک باقاعدہ ادبی عہد تشکیل دیا۔ لیکن اس نظامِ فکر کو برطرف کرتے ہوئے جو ترقی پسند تحریک وجود میں آئی وہ دراصل ۱۹۱۸ء میں رونما ہوئے سوویت روس کے عظیم مزدور انقلاب اور اس کے نتیجے

میں ساری دنیا پر پڑنے والے اثرات کا نتیجہ تھی۔

ہندوستان چونکہ خود بھی جنگ آزادی کے مراحل سے گزر رہا تھا اور یہاں کی جنگ آزادی کو بھی روس کے انقلاب عظیم نے متحرک اور متاثر کیا تھا۔ اس لیے قدرتی طور پر وہ زمین تیار ہوگئی جو ترقی پسند تحریک کی نشوونما کے لیے سازگار تھی۔ فطری طور پر یہ احساس جاگ رہا تھا کہ عالم انسانیت کی فلاح اشتراکی نظام سیاست میں ہے۔ روس کا انقلاب غلام اور نیم غلام ممالک کے لیے آدرش بن گیا تھا۔ اسی آدرش کے پس منظر سے ادب برائے ادب کو چیلنج کرتی ہوئی اور ادب برائے زندگی کا نعرہ فضا میں اُچھالتی ہوئی ترقی پسند تحریک وجود میں آئی۔ جس وقت ترقی پسند تحریک وجود میں آئی اور اسے استحکام ملا اس وقت جو ملک کی سیاسی، معاشرتی اور ادبی صورت حال تھی اسے سمجھنا بھی ضروری ہے کیونکہ ان حالات سے بھی ادبی رجحان متاثر ہوا۔

۱۹۱۴ء تک ہندوستان کا صنعتی ارتقا بے حد کمزور اور دھیما رہا۔ اس کے برعکس سامراج وادی استحصال اپنے نقطۂ عروج پر تھا۔ ہندوستان کی دیہی اقتصادی صورت حال بڑی حد تک معطل ہو چکی تھی۔ سب سے خراب حالت کاریگروں، پسماندہ ذاتوں، چھوٹے کسانوں اور گاؤں کے کھیت مزدوروں کی تھی۔ دیہی عوام مہاجنوں اور انگریزوں کے ہندوستانی ایجنٹ جاگیرداروں کی دوہری مار کا شکار ہو رہے تھے۔ انگریزوں کے دور حکومت میں سود خور پٹھان اور دیسی مہاجنوں کا ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا تھا جس سے ایک بار قرض لینے کے بعد کسان زندگی بھر غلامی کا پٹہ اپنی گردنوں میں ڈالے رہنے کے لیے مجبور ہو جاتے تھے۔ سود کی ادائیگی سے معذور کسان مہاجنوں کے ہاتھ اپنی ہی زمین بیچ کر ان کا بندھوا مزدور بن کر رہ جاتا تھا۔ اس طرح ملک میں ایک طرف تو بڑے کسانوں کی حیثیت بڑھ رہی تھی اور دوسری طرف زمین جوتنے والے چھوٹے کسان اپنے حقوق سے محروم ہوتے جا رہے تھے۔ بھوک اور بیروزگاری سے بچنے کے لیے بڑی تعداد میں دیہی عوام روزی روٹی کی تلاش میں شہروں کی طرف کوچ کرنے لگے تھے۔ لیکن ان بے سہارا لوگوں کے لیے مشکلات اور مسائل کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔ انہیں حالات نے اردو کے سب سے پہلے ہمہ گیر اور افسانوی ادب کو مستحکم بنانے والے افسانہ نگار پریم چند کو پیدا کیا۔

پریم چند جس وقت افسانہ نویسی کی دنیا میں قدم رکھ رہے تھے اس وقت اردو ادب میں فسانۂ عجائب، بوستان خیال، چندر کانتا، طوطا مینا، داستانِ امیر حمزہ، مرزا ہادی رسوا کا ناول، ''امراؤ جان ادا'' کافی مقبول ہو چکے تھے۔ اس کے ساتھ ہی رتن ناتھ سرشار کے علاوہ راشد الخیری

جیسے بڑے فن کار اردو ادب کی فضا پر چھائے ہوئے تھے۔ عام طور پر فرضی تخیلات پر منحصر جذبات کو ہی زندگی کا سب سے اہم پہلو سمجھ لیا گیا تھا۔ طلسمی، جاسوسی، تاریخی اور رومانی ناول لکھے جا رہے تھے۔ اس داستانوی ادب سے عام قارئین کو چاہے کتنی ہی فرحت کیوں نہ ملتی ہو لیکن ایک سچے فنکار کو ان سے بے اطمینانی ہی حاصل ہوتی تھی۔ ادھر بنگال میں رابندر ناتھ ٹیگور کا افسانوی ادب بھی سامنے آنے لگا تھا۔ اصلاحی تحریکوں کے زیرِ اثر سدھار وادی (اصلاحی) نقطۂ نظر فروغ پا رہا تھا۔ ادب میں عام طور پر یہ رویہ اُبھر رہا تھا کہ معاشرتی برائیوں کی تصویر کشی ہوتا کہ سماج میں تبدیلی آ سکے۔ اس کے ساتھ ہی روسی انقلاب کی لہریں بھی ہندوستان تک پہنچ گئی تھیں۔ پریم چند سے پہلے دنیا کے جو بڑے افسانہ نگار سامنے آ چکے تھے ان کی پرچھائیاں بھی آزادی کی تحریک کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی فضا میں محسوس کی جانے لگی تھیں۔ اس لیے یہاں افسانوی ادب کے عالمی پس منظر کو بھی سمجھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ بدلتے افسانوی منظرنامہ سے صحیح واقفیت ہو سکے۔

افسانوی ادب کا عالمی پس منظر:

پریم چند کے عصر سے فوراً پہلے کے فرانسیسی ادیب ''بال زک'' (Bal Zak) روسی افسانہ نگار ''ترگنیف'' ۱۸۸۳ـ۱۸۱۸ء، ''فلابیر'' ۱۹۸۰ـ۱۹۱۲ء ''ایمل زولا'' (Emley Zola) ۱۹۴۰ـ۱۹۰۲ء ''موپاساں'' ۱۸۹۳ـ۱۸۵۰ء چیخوف ۱۹۰۴ـ۱۸۶۰ء ''اوہنری'' ۱۸۹۰ـ۱۸۶۲ء اور ٹالسٹائے اگرچہ اپنے کارنامے انجام دے کر دنیا سے رخصت ہو چکے تھے۔ اس کے باوجود ہندوستان میں ان کے اثرات کی پرچھائیاں پڑنے لگی تھیں۔ ادھر روس کا بڑا انقلابی افسانہ نگار ''میکسم گورکی'' (Maxim Gorki) ۱۹۳۶ـ۱۸۶۸ء پریم چند کا ہم عصر تھا اور چینی افسانہ نگار ''لوشون'' (Lohsun) جس کی وفات ۱۹۳۶ء میں ہوئی تھی، نے دیہی زندگی اور خاص کر مفلوک الحال کسانوں کی تصویر کشی میں جو بہترین افسانے لکھے تھے وہ سامنے آ چکے تھے۔ اس طرح ایک ایسی عالمی فضا بن رہی تھی جس نے افسانے کے پریم چندی دور کو وجود میں لانے کا کام سرانجام دیا۔

ایک یہ پہلو بھی خصوصی طور پر توجہ طلب ہے کہ پریم چند ۱۹۲۳ـ۱۹۱۹ء تک جب اپنا مشہور ناول پریم آشرم لکھ رہے تھے تو انہوں نے ناول کے ایک کردار بلراج کی زبانی اس کے ساتھیوں کو یہ کہتے ہوئے پیش کیا:

''تم لوگ تو ایسی ہنسی اُڑاتے ہو مانو کاشتکار ہوتا ہی کچھ نہیں یہ زمیندار کی بے گار کرنے کو بنایا گیا ہے۔ لیکن میرے پاس جو خط آیا ہے اس میں لکھا ہے کہ روس دیش میں کاشتکاروں کا راج ہے وہ جو چاہتے ہیں کرتے ہیں۔ یہ ابھی حال کی ہی بات ہے کہ کاشتکاروں نے راجہ کو گدّی سے اُتار دیا ہے اور اب کسانوں اور مزدوروں کی پنچایت راج کرتی ہے۔'' [1]

مندرجہ بالا اقتباس صاف طور پر اس بات کو ثابت کررہا ہے کہ پریم چند عالمی ادب کے بدلتے ہوئے رُخ سے نہ صرف واقف تھے بلکہ اپنے ملک کے حالات کو دیکھتے ہوئے اس راستے پر گامزن ہو چلے تھے جو تخیلاتی قصوں سے الگ ہٹ کر زندگی سے اپنا رشتہ جوڑ رہا تھا۔ یہ اقتباس یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ پریم چند کی سوچ اسی سمت اور جہت میں اپنی ارتقائی منزل طے کررہی تھی۔ لیکن پریم چند ابھی زندگی کے برہنہ حقائق سے اپنے آپ کو جوڑ نہیں پائے تھے اور عموماً ان کا رجحان ایک اصلاح پسند قلمکار کا ہی تھا۔ پھر بھی ''سوزِ وطن'' جیسی تصنیفات اور دیگر کہانیوں نے انگریز سرکار کو بے چین ضرور کردیا تھا۔ اسی وقت کی ان کی ایک کہانی ''دالائی والی'' میں بھی نظامِ حکومت سے بے اطمینانی کا شدید اظہار ہوا ہے۔ پریم چند نے ۱۹۱۰ء میں اپنی پہلی کہانی ''وردان'' لکھی تھی۔ وہ ۱۹۲۵ء کے پہلے تک اپنے اصلاحی نقطۂ نظر میں کوئی خاص تبدیلی نہیں لا سکے تھے۔ ۱۹۲۵ء کے آخر میں ہندوستان میں کمیونسٹ پارٹی کا باقاعدہ قیام عمل میں آیا اور اسی کے زیرِ اثر ۱۹۳۲ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی گئی۔

جدید اُردو افسانہ :

جدید اردو افسانے کا نقطۂ آغاز پریم چند کی کہانیوں کو مانا جائے یا سجاد حیدر یلدرم کے رومانی افسانوں کو فی الحال یہ طے کرنا مشکل ہے کیونکہ جس زمانے میں پریم چند افسانے لکھ رہے تھے ٹھیک یہی زمانہ سجاد حیدر یلدرم اور ان کے رفقاء کی افسانہ نگاری کا بھی ہے۔ انہوں نے غالباً ۱۹۲۰ء میں اپنا سب سے پہلا افسانہ لکھا تھا۔ یہ بات بھی حیران کن ہے کہ پریم چند کی کہانیوں کا آغاز بھی فنی طور پر انہیں خطوط پر ہوتا ہے جن خطوط پر سجاد حیدر یلدرم نے اپنی کہانیوں کی فنی ساخت کو مرتب کیا یہ صحیح ہے کہ اردو افسانے کی عمر ابھی سوا سو سال سے زیادہ نہیں ہوئی ہے اور یہی

[1] بحوالہ اُترا اردھ (ہندی) پریم چند نمبر اپریل ۱۹۸۰ء صفحہ ۱۴۲

وجہ ہے کہ اردو افسانے پر تنقیدی اور مطالعاتی پس منظر میں اتنا نہیں لکھا گیا جتنا شاعری پر لکھا گیا۔ اردو افسانے کے تاریخی ارتقاء کو سمجھنے اور تنقیدی مطالعہ کرنے کے لیے اب بھی بہت کم مواد دستیاب ہے۔ اس کی وجہ یہ رہی کہ اردو ادب کا جو بھی تنقیدی شعور پرورش ہوتا رہا وہ شعری ادب کے دائرے میں محدود تھا۔ تنقید اس افسانے سے اپنا رشتہ اتنا گہرا نہیں جوڑ سکی جو شاعری کے مقابلے میں بہت بعد میں سامنے آیا تھا۔ اس لیے افسانے کے طالب علم کو افسانوی ادب پر بات کرتے ہوئے کافی سنگلاخ زمینوں پر چلنا پڑتا ہے۔ ساتھ ہی یہ مشکل اس وقت اور بڑھ جاتی ہے کہ بیسوی صدی کے اوائل تک ہمارا سابقہ داستانوی روایت سے ہی پڑتا ہے جو آج کے افسانے کا منبع اور مخرج تو ضرور ہے مگر داستانوی ادب کی قدر و قیمت کو متعین کرنے میں کسی طرح کی کوئی مدد نہیں کرتا۔ میرا معروضہ ہے کہ داستانوی روایت کو جدید افسانے کے ارتقائی سفر کا سب سے پہلا جدّی سلسلہ تصور کر کے بھی اس کا مطالعہ کرنا بیحد ضروری ہے۔ یہ تو ایک جملہ ہائے معترضہ تھے میں اپنے نتائج کو آپ کے گوش گذار کر رہی تھی کہ پریم چند جس زمانے میں اردو کے جدید افسانے کی داغ بیل ڈال رہے تھے تب انگریز سامراج کے زیر اثر ملک کی بگڑی ہوئی معاشرتی اور اقتصادی صورت حال، مزدوروں کسانوں اور غریب طبقوں کا عبرتناک استحصال نیز چاروں طرف پھیلتی جارہی بے چینی پریم چند جیسے حساس فنکار کے سامنے تھی۔ اور دوسری طرف عالمی سطح پر جو افسانوی ادب تخلیق ہو رہا تھا اس کی بازگشت بھی ہندوستان کی فضا میں سنائی دینے لگی تھی۔ اس طرح پریم چند کو قدرتی طور پر وہ فضا میسر آرہی تھی جس کے زیر اثر وہ نئے اردو افسانے کی تشکیل و تعمیر میں اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لا سکے تھے۔ پھر یہ ہوا کہ پریم چند نے اردو افسانے کو زندگی کے تلخ حقائق سے جوڑ کر اس سے سماج کو بدلنے کا نہیں بلکہ اس کی اصلاح کرنے کا نقطۂ نظر اپنایا اسی زمانے میں پہلے ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کا قیام ۱۹۲۵ء اور پھر انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام ۱۹۳۳ء میں عمل میں آیا۔ یہ دونوں تحریکیں ایسی تھیں جو سماج اور معاشرے کی اصلاح پر نہیں بلکہ اس کو بدلنے اور اس میں انقلاب برپا کرنے کے لیے آمادہ کرتی تھیں۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اپنی افسانہ نگاری کے پہلے دور میں جہاں پریم چند عینیت پسندی سے کام لیتے نظر آتے ہیں وہیں یلدرم کے یہاں رومانی نقطۂ نظر مسلّط دکھائی دیتا ہے۔

پریم چند کے مشہور افسانے ''کفن'' سے پہلے کے افسانوں کا اگر تجزیاتی مطالعہ کریں تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ تب تک پریم چند اپنے آپ کو داستانی ادب کی مثالیت پسندی، خیر و شر کی باہمی

آویزش، سماجی اور اخلاقی اقدار کے درمیان کا تضاد اُبھار کر اسے اصلاحی موڑ دینے سے آگے نہیں بڑھے تھے۔ چوتھی دہائی کے اوائل میں پریم چند نے جو افسانہ ''کفن'' کے عنوان سے لکھا وہ نہ صرف پریم چند کے ارتقائی ادبی سفر کی ایک الگ جہت متعین کر گیا بلکہ افسانوی حقیقت نگاری کا سہرا بھی ان کے سر باندھ گیا۔ اس سے یہ بھی طے ہو گیا کہ پریم چند نے اپنی آخری عمر میں کس طرح اپنی افسانہ نگاری کو نقطۂ عروج پر پہنچایا لیکن یہاں یہ ماننا بھی حقائق کی روشنی میں نامناسب نہیں ہوگا کہ پریم چند کے یہاں حقیقت نگاری کا جو زبردست موڑ آیا اس میں ترقی پسند تحریک اور اس کے نتیجے میں پیدا ہوئے نئے رجحانات کا بھی ہاتھ تھا۔ یہیں سے اردو افسانے کو ایک خود مختارانہ انداز کی وہ حیثیت ملی جس نے آگے چل کر ایسی فضا کو تعمیر کیا جس میں راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی اور ان کے عہد کے کئی بڑے افسانہ نگار پیدا ہوئے۔ یہاں ایک اور حقیقت قابل ذکر ہے جس پر اب تک بہت کم توجہ دی گئی ہے وہ یہ کہ پریم چند کے فوراً بعد اور ترقی پسند تحریک کے باثر ہونے تک اردو کے افسانوی ادب میں جو انقلابی جنسی اور روایت شکنی کے میلانات نظر آتے ہیں۔ وہ ترقی پسند نقطۂ نظر کے تحت ایک جگہ اکٹھے ہو گئے تھے۔ یعنی جو لوگ سماجی انقلاب کے لیے اپنے افسانوں میں آواز اٹھا رہے تھے وہ بھی ترقی پسند تھے اور جو لوگ معاشرے کی ہر روایت کو توڑنے کے جوش میں حدِ اعتدال سے گزر رہے تھے وہ بھی ترقی پسند تھے۔ جو لوگ مروّج اخلاقی اور معاشرتی اقدار کے خلاف علم بلند کر رہے تھے انھیں بھی ترقی پسند ہی سمجھا جاتا تھا یعنی ترقی پسندی کی کوئی جامع تعریف نہیں قائم ہوئی تھی بلکہ ہر اُس قلمکار کو ترقی پسند مان لیا جاتا تھا جو سماج میں جاری اخلاقی اور مذہبی قدروں کے خلاف علم بلند کر رہا ہو۔ اس افراتفری کے عالم میں جن چند افسانہ نگاروں نے صراطِ مستقیم پر چلنے اور اپنے آپ کو معتدل اور متوازن رکھنے کی کوشش کی ان میں احمد ندیم قاسمی کا نام نامی ممتاز اہمیت کا حامل ہے۔

ادب کی ترقی پسند تحریک نے جس فضا کو بدلا اس میں پریم چند کے افسانے ''کفن'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ اس تحریک نے اپنے آپ کو سیدھی اور صالح پٹری پر نہ چلاتے ہوئے ان سارے رجحانات کو اپنے اندر سمو لیا جو انقلاب لانے یا سماج کو بدلنے کے نظریے سے ہی نہیں جڑے تھے بلکہ سماجی اخلاقی اور تہذیبی قدروں کو بھی ملیامیٹ کرنے پر کمر باندھے ہوئے تھے۔ اس میں سب سے بڑا نمونہ ''انگارے'' کی اشاعت ہے جسے اس وقت کی سرکار نے غیر اخلاقی کتاب مانتے ہوئے ضبط بھی کیا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ

ہندوستان میں نہیں بلکہ غیر ممالک میں بھی ترقی پسند رجحان اسی طرح افراط و تفریط کا شکار ہوا جیسے ہمارے یہاں ہوا۔

حقیقت پسندانہ یا معروضی نظر سے دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک کلی طور پر انقلابی تحریک نہیں بلکہ روایت شکن تحریکوں کا مجموعہ تھی۔ جسے درمیانہ طبقے کے غیر مطمئن نوجوانوں کی حمایت حاصل تھی۔ یوروپ میں اقتصادی حالت بد سے بدتر ہوتی جارہی تھی اس بے اطمینانی کی وجہ سے یوروپ میں سماج مخالف تحریکیں بیسویں صدی کے آغاز سے ہی پیدا ہونے لگی تھیں۔ مثال کے طور پر آپ جب ادبی تاریخ کا مطالعہ کریں گے تو معلوم ہوگا کہ پہلی جنگ عظیم کے آس پاس ہی یوروپ سے ''دادا اِزم'' (Dadaism) کی تحریک اٹھی جو سماج کی مروّجہ روایتوں اور اخلاقی قدروں کو توڑتی ہوئی دانشوروں کے لیے ذہنی فرار کا راستہ کھولتی تھی۔ اس تحریک کے علمبردار منطقی نظام فکر یا کسی اور طرح کے دلائل سے مربوط فلسفۂ حیات سے بھی انحراف کرتے تھے۔ ان کے نزدیک فن برائے فن کے اصول کی بھی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ وہ سماجی زندگی میں رائج تمام روایتوں کے خلاف تھے۔ یہ تحریک فرانس میں کافی مقبول ہوئی اور جنگ عظیم کے بعد اسی نے ماورائی حقیقت نگاری کی شکل اختیار کی بعد میں جس کی نظریاتی بنیاد ''وجودیت'' (Existentialism) کا فلسفہ بنا۔ ماورائی حقیقت نگاری کا اصرار تھا کہ انسانی تفکر کو ہر طرح کی پابندیوں سے آزاد ہونا چاہئیے۔ خیال اور فکر کی آزادی کے بغیر اعلیٰ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ آزادی فکر سے ہی اس اعلیٰ حقیقت کا اظہار ممکن ہے جسے ماضی کے لکھنے والے یکسر نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ ماورائی حقیقت صداقت اور جھوٹ، فکر اور عمل، خواب اور حقیقت کا امتزاج ہے۔ گہرائی سے دیکھا جائے تو یہ نظریہ غیر منطقیت (Irrationalism) کا ہی دوسرا روپ تھا۔ جس نے ادب میں غیر معمولی طور پر ''انارکزم'' کو جنم دیا۔

یوروپ میں دونوں عظیم جنگوں کے درمیان متوسط طبقے کے پڑھے لکھے لوگوں اور دانشوروں کی جو ذہنی فرار پسندانہ کیفیت تھی یہ نظریہ اس کے ہی بطن سے نمودار ہوا تھا۔ اقتصادی ابتری طاقتور طبقے کے کمزور طبقوں پر بڑھتے ہوئے استحصال اور سماج میں تیز سے تیز تر ہوتے ہوئے تشدد کے باعث درمیانہ طبقے کی یہ دانشور نسل سرمایہ دارانہ سماجی نظام سے تو نفرت کرنے لگی تھی لیکن اپنے طبقاتی کیریکٹر اور اس کیریکٹر کی تاریخی خصوصیات کے باعث نچلے یا محنت کش عوام سے جڑنے کو تیار نہیں تھی۔ انہیں عوام کے ساتھ اپنی وابستگی کسرِ شان محسوس ہوتی تھی۔ ادھر طبقاتی

جدوجہد روز بروز تیز ہوتی جارہی تھی ایسی سماجی ابتری کی حالت میں دانشور لوگ فلاح کا کوئی راستہ نہیں تلاش کر پا رہے تھے۔ کسی بڑی اجتماعی جدوجہد سے وابستہ نہ ہو کر انفرادی طور پر کچھ لوگ مل بیٹھتے گھروں اور کافی ہاؤسوں میں بات چیت کر کے اچھل کود مچاتے رہتے تھے۔ اس حالت میں ایک ہی راستہ ان کے سامنے تھا کہ وہ سماج میں مروجہ اخلاقی اور مذہبی روایات کے خلاف بغاوت کریں، ہر قسم کی سماجی ذمہ داریوں سے انحراف کر کے وہ سمجھتے تھے کہ وہ لوٹ کھسوٹ اور ناانصافی پر مبنی اس نظام سیاست کو کھوکھلا بنا رہے ہیں لیکن یہ ان کی بھول تھی۔

۱۹۳۰ء کے آس پاس برطانوی دانشوروں اور شاعروں میں بھی ایک ایسا گروپ پیدا ہوا جس نے ہر اخلاقی تہذیبی اور سماجی روایت سے بغاوت کرنے کو انقلاب لانے کا واحد راستہ سمجھا۔ ۱۹۳۰ کے زمانے کو جسے اردو کے جدید افسانے کی شروعات کا زمانہ کہا جاتا رہا ہے اس میں ٹھیک ایسے ہی حالات کی نشاندہی کی گئی ہے جن کا مذکورہ بالا سطور میں ذکر کیا گیا ہے۔ یہ وہی زمانہ تھا جب ہندوستان میں بدنام افسانوی مجموعہ ''انگارے'' نے چھپ کر تہلکہ مچایا۔ اس مجموعے میں چھپے ہوئے افسانوں پر فحش نگاری کے سنگین الزامات عائد ہوئے اور ساتھ ہی کتاب کو سرکاری طور پر ممنوع قرار دے دیا گیا۔

۳۲-۱۹۳۰ء کے آس پاس برطانیہ میں بھی روایت شکن دانشوروں کا ایک ایسا گروپ پیدا ہو گیا تھا جس نے اخلاقی اور تہذیبی قدروں سے انحراف کر کے اپنے آپ کو انقلاب پسند ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان برطانوی دانشوروں میں ''اسپینڈر'' (Spender) ''اوڈین'' (Odean) ''لوئی میکنیز'' (Loie Maknees) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ اس عہد انتشار میں اس وقت برطانیہ میں قریب تیس لاکھ مزدور بیکار تھے۔ متوسط طبقے کے لوگوں کی زندگی روز بروز مشکلات میں گھرتی جارہی تھی۔ انہیں حالات میں وہ منفی رجحانات پیدا ہوئے جن کو سماجی بیداری کا نام دیا گیا یہ سماجی بیداری ان نامساعد سیاسی اور سماجی حالات کے نتیجے میں بھی تھی جنھوں نے ان دانشوروں کو مروجہ سیاسی نظام سے نفرت کرنا اور اس نفرت کے بطن سے جو غصہ پیدا ہوا تھا اس سے پرانی تہذیبی روایات کو توڑنے کے لیے آمادہ کیا۔ ان لوگوں نے آگے چل کر اپنے آپ کو سیاسی نظریے سے بھی باندھا اس غصے اور نفرت کا اظہار ہم اپنے یہاں اردو ادب میں عصمت چغتائی اور منٹو وغیرہ کی تحریروں میں دیکھ سکتے ہیں تو برطانوی ادب میں اسٹیفن (Stefen) اور اوڈین (Odean) کے افسانوں میں۔ دراصل یہ لوگ سماجی روایت پسندی کے

باغی دانشور تھے۔ یہ روسی انقلاب کے نتیجہ میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف آواز اٹھا رہے تھے اور فاشزم سے نفرت کا برملا اظہار کر رہے تھے۔ قدیم روایات سے بغاوت اور اس بغاوت کو قلم کے ذریعہ اظہار کرنے کے باعث یہ دانشور ترقی پسند سمجھے جاتے تھے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ نظریاتی طور پر یہ ترقی پسند گروپ اس وقت متحد الخیال نہیں تھا کیونکہ اس میں مارکسزم پر مبنی اشتراکیت پر یقین رکھنے والے بھی تھے اور ''فرائیڈ'' کے جنسی رجحانات اور انکشافات کو پسند کرنے والے بھی۔ ان میں محنت کش طبقوں کی حمایت کرنے والے بھی تھے اور اعلیٰ طبقوں کی تہذیبی روایتوں کا مضحکہ اڑانے والے بھی ان سبھی قدیم تہذیب سے منحرف لوگوں کو ترقی پسند ہونے کا سارٹیفکیٹ دے دیا جاتا تھا۔ کل ملا کر یہ بات واضح طور پر کہی جا سکتی ہے کہ جو شخص بھی مروجہ روایات کا منکر اور اس کا باغی ہوا اسے ترقی پسند سمجھا جانے لگا تھا۔ اردو میں ایک وقت وہ تھا جب منٹو، عصمت، بیدی، کرشن چندر، میراجی وغیرہ سب ترقی پسند ہی کہلائے اور مانے جاتے رہے۔ منٹو کو تو فحش نگاری پر مقدمہ چلنے کے بعد ہی ترقی پسندوں کے قبیلے سے خارج کیا گیا تھا۔

مذکورہ تفصیل کے ذریعہ دراصل میرا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ ترقی پسند رجحان کے اوائل میں اس کی کوئی مربوط، ذہنی اور نظریاتی حد بندی نہیں تھی صرف ایک شناخت تھی کہ اسے روایت شکن ہونا چاہیے۔ یہی وجہ تھی کہ نہ صرف یوروپ میں بلکہ ہندوستان میں بھی ترقی پسند نام سے جو تحریک شروع ہوئی تھی اس میں انتشار پیدا ہونا شروع ہوا۔ اسپینڈر (Spender) ادب کی نئی گتھیوں میں دلچسپی لینے لگا۔ اس صورت حال پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک دانشور نے لکھا:

> ''اگر اس عہد کے خیالات اور احساسات کا جائزہ لیا جائے تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ان میں ٹی. ایس ایلیٹ (T.S. Eliot) کی مبہم جذباتیت، ڈی. ایچ. لارنس (D.H. Lawrence) کی محبت کی گہرائی ای. ایم. فورسٹر (E.M. Foster) کی انسانیت پرستی اور جیمس جوائس (James Joice) کا طنز اپنی واضح صورت میں اس طرح نمایاں ہے جیسے سفر میں میل کا پتھر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔'' [1]

اسی پس منظر میں جب ہم اپنے یہاں کی ترقی پسند تحریک کا جائزہ لیتے ہیں تو آسانی سے یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ یہاں بھی یہ تحریک نظریاتی اعتبار سے متحد الفکر نہیں تھی کم سے کم اپنے

---

[1] ہنس راج رہبر ''ماہنامہ شاہراہ'' جنوری ۱۹۶۸ء دہلی

آغاز میں تو بالکل نہیں تھی۔ اس میں جو نوجوان دانشور شامل تھے ان میں سے کچھ کا نظریہ مارکسزم یا اشتراکیت تھا، کچھ کا فرائیڈزم اور کچھ کا عینیت پسندانہ تھا بہرحال ان سب کا الگ الگ جو بھی نظریہ رہا وہ ترقی پسند ہی مانے جاتے رہے تھے۔ لیکن تھے بنیادی طور پر وہ روایت شکن ہی۔ یہ بات اس لیے بھی عجیب نہیں ہے کہ جب کوئی سماجی نظام بدلتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ روایتوں کی توڑ پھوڑ بھی شروع ہو جاتی ہے۔

یوروپ میں سرمایہ داری نے جاگیردارانہ مذہبی عقیدوں اور روایتوں کو بہت پہلے بدل دیا تھا لیکن ہندوستان میں ابھی تک نیم جاگیردارانہ سماجی نظام قائم تھا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان میں صنعتی یا سرمایہ داری طرز زندگی کا ارتقاء اس طرح نہیں ہوا جیسا کہ یوروپ میں ہوا تھا۔ یہاں پدری خاندان کے بہت سے عقیدے، ریت رواج اور توہمات جوں کے توں زندگی کا جز بنے ہوئے تھے۔ روسی انقلاب اور یوروپ کے صنعتی انقلاب کے بعد جب 'فرد کی آزادی' کے نام پر ان عقیدوں اور ریت رواجوں پر حملے شروع ہوئے تو ہندوستان کے دانشوروں نے بھی اس راستے پر بڑھنا شروع کیا۔ یہ دانشور جو زندگی میں بدلاؤ لانے کے متمنی تھے ان کا ادب کی دنیا نے خیر مقدم کیا۔ درمیانہ طبقے کے پڑھے لکھے نوجوان، یونیورسٹیوں کے طلبا، پروفیسروں اور دیگر شعبوں کے دانشوروں نے ان کا دل کھول کر استقبال کیا۔ جبکہ قدیم طرز زندگی سے چپکے ہوئے لوگ انہیں معتوب کرنے کے لیے صف آراء ہو گئے۔ لیکن حالات ایسے تھے کہ سماج میں قدیم روایات اور عقیدوں کے خلاف بیداری کا جذبہ پیدا ہو رہا تھا۔ کیونکہ قدیم جاگیردارانہ نظام پر حملے شروع ہو گئے تھے اس لیے بائیں بازو کی سیاست میں یقین رکھنے والے لوگوں نے ان رجحانات کی بڑھ چڑھ کر تائید کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسندی کی تحریک جس نے بعد میں انجمن کی صورت میں ایک تنظیم کی شکل اختیار کر لی تھی اپنی ابتدا ہی میں بائیں بازو کی سیاست کے ساتھ جڑ گئی۔

بہت سے نوجوان ترقی پسند ادیب سیاست میں عملی طور پر بھی حصہ لینے لگے تھے ان میں کچھ ایسے بھی تھے جو اس سے پہلے دہشت پسند رہ چکے تھے اور لمبی لمبی سزائیں کاٹ کر جیلوں سے رہا ہوئے تھے۔ سید سجاد ظہیر اور فیض احمد فیضؔ وغیرہ کے نام اس لسٹ میں بہت نمایاں ہیں۔ ظاہر تھا کہ عوام میں ان کے لیے عقیدت اور احترام کے جذبات پیدا ہونے تھے سو ہوئے ایک طرف ترقی پسندی کے نام پر جو ادب لکھا جا رہا تھا اسے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہو رہی تھی چاہے یہ ادب اشتراکی رجحانات کی عکاسی کرنے والا ہو یا فرائیڈ کے جنسی نظریات کی۔ یہ دونوں ہی اپنے اپنے

ڈھنگ سے مروجہ سماجی قدروں پر بیباکانہ حملے کر رہے تھے۔ ایسی حالت میں یہ عین فطری تھا کہ جاگیردارانہ نظام کے پروردہ ان کی مخالفت میں صف آراء بھی ہوں۔ اس زمانے کے مشہور انگریزی اخبار ''Statesman'' ''اسٹیٹس مین' نے ان ترقی پسندوں کے خلاف جم کر مورچہ لیا تھا۔ اُس نے اس تحریک کی مخالفت میں متعدد بار مضامین شائع کیے۔ ان مضامین میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی تھی کہ ہندوستان میں ترقی پسندی کے نام سے جو تحریک چل رہی ہے وہ یوروپ میں تعلیم یافتہ کمیونسٹ نوجوانوں نے شروع کی تھی۔ اس تحریک میں سیدھے طور پر کمیونسٹ انٹرنیشنل کا ہاتھ ہے۔ اخبار نے یہ بھی لکھا کہ ہندوستان کے ترقی پسند ادیب سوویت روس کے ایجنٹ ہیں اور اسی کے اشارے پر کام کر رہے ہیں۔ یہ لوگ مذہب بیزار نیز دینی اور اخلاقی اقدار کے دشمن ہیں۔

اسٹیٹس مین (Statesman) نے جو کچھ بھی لکھا وہ پورا سچ نہیں تھا۔ صداقت صرف اتنی تھی کہ ترقی پسند تنظیم کے جو عہدے دار تھے ان میں 'سجاد ظہیر'، 'ہیرن مکھرجی' اور 'محمود الظفر' جیسے لوگ عملی اور نظریاتی طور پر کمیونسٹ تھے۔ انہوں نے یوروپ میں تعلیم حاصل کی تھی اور ہندوستان میں ترقی پسند تنظیم کی بنیاد ڈالی تھی۔ لیکن یہ صحیح نہیں تھا کہ تنظیم سے جڑے سارے ہی لوگ اشتراکی تھے یا اشتراکی نظریے سے وابستہ تھے۔ اسٹیٹس مین (Statesman) نے جو مخالفانہ مضامین شائع کیے ان کا کوئی خاص اثر نہیں پڑا کیونکہ انگریزی کا یہ اخبار ان دنوں نیم سرکاری اخبار سمجھا جاتا تھا اور یہ ہمیشہ ہندوستان کی قومی جدوجہد کی مخالفت اور سامراجی مقاصد کی حمایت کیا کرتا تھا۔ اس اخبار نے جو الزامات لگائے ان میں ایک یہ بھی تھا کہ ترقی پسند تحریک کا ایک مقصد جنگ آزادی کو آگے بڑھانا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مختلف سمتوں سے جو بھی مخالفت کی گئی اس نے اس تحریک کی مقبولیت میں اضافہ ہی کیا۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس وقت ملک میں جو سیاسی قومی تحریک تیزی سے ابھر رہی تھی اس میں کانگریس کا پرچم سب سے اونچا تھا۔ کانگریس خود بائیں بازو کے سیاسی نظریات کو ماننے والی جماعت تھی اور اس کے اسٹیج سے لگاتار سماج واد کا پرچار ہو رہا تھا۔ سامراجوادی صنعتی ملک خوفناک معاشی بحران میں مبتلا تھے۔ ہندوستان میں کمیونسٹ پارٹی خلاف قانون قرار دی جا چکی تھی۔ لیکن کمیونسٹ کانگریس میں شامل تھے۔ یہی نہیں بلکہ ان میں سے کتنے ہی کمیونسٹ کانگریس کے ذمہ دار عہدوں پر لگا دیے گئے تھے۔

مذکورہ صورت حال سے یہ واضح طور پر عیاں ہوتا ہے کہ اس عہد میں ادب سے لے کر

سیاست تک جو بھی تحریکیں اُبھر رہی تھیں ان میں نظریاتی ہم آہنگی یا فکری اتحاد کا دخل نہیں تھا۔ ایک طرف کانگریس جو کمیونسٹوں کے نظریات کے ساتھ نہیں تھی کمیونسٹوں ہی کو اپنے ساتھ لے کر جنگ لڑ رہی تھی اور دوسری طرف ادب کی ترقی پسند تحریک صرف اشترا کی نظریے تک ہی نہیں بلکہ ہر اس رجحان کو اپنے اندر سمیٹ رہی تھی جو قدیم روایتوں کو توڑنے کی طرف جاتا ہو۔ کل مقصد قدیم کی مخالفت اور ایک نامعلوم جدت کی حمایت کرنا تھا۔ پھر بھی انگریز سرکار نے ادب کے اس نئے مورچے کو بھی اپنے لیے خطرناک سمجھا۔ انتظامیہ کی طرف سے تنظیم پر سیدھے حملے ہونے لگے۔ سب سے پہلے اُتر پردیش کی سرکار نے ''انگارے'' کو ضبط کیا۔ اس کے بعد لاہور میں سعادت حسن منٹو کے دو افسانوں کو جو'' کالی شلوار'' اور ''بو'' کے عنوان سے شائع ہو چکے تھے نیز عصمت چغتائی کے افسانے ''لحاف'' پر فحاشی کے الزام میں مقدمے چلے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب افسانے اشترا کی نظام کی تبلیغ کرنے والے نہیں تھے۔ انہیں زیادہ سے زیادہ افسانے کا حقیقت پسندانہ اظہار اور قدیم ادبی روایت سے انحراف کا نام ہی دیا جا سکتا ہے۔

مقدموں نے نئے ادیبوں کی ناموری شہرت اور مقبولیت میں اضافہ ہی کیا۔ اس عہد کے ادیبوں میں سماج کے ارتقائی عمل کی تفہیم اتنی نہیں تھی جتنی ہونی چاہیے تھی ان میں جدت پسندی تھی، روایتوں کی شکست و ریخت کا جذبہ تھا، ترقی پسندی کا جوش تھا اسی جوش میں انہوں نے روایتوں کو توڑا۔ سماج کے خلاف لڑنے کا ڈنکہ بجایا۔ کبھی کبھی نہیں بلکہ اکثر یہ جوش بے راہ روی کی حد تک پہنچا۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے ہمیں از سرِ نو پریم چند کے خیالات سے استفادہ کرنا ہوگا۔

پریم چند نے ''انجمن ترقی پسند مصنّفین'' کے لکھنؤ اجلاس کے بعد سید سجاد ظہیر کے مکان پر غیر رسمی بات چیت کرتے ہوئے طنزیہ لہجے میں کہا تھا:

> ''بھئی یہ تم لوگوں کا جلدی سے انقلاب کرنے کے لیے تیز تیز چلنا تو مجھے بہت پسند آتا ہے لیکن میں ڈر جاتا ہوں کہ اگر تم بے تحاشہ دوڑنے لگے تو ٹھوکر کھا کر منہ کے بل نہ گر پڑو، میں ٹھہرا بڈھا آدمی تمہارے ساتھ اگر میں بھی دوڑا اور گر گیا تو بہت چوٹ آجائے گی''[1]

مذکورہ اقتباس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ پریم چند نے تحریک میں آ رہی بے اعتدالی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ نئی تحریک کے روحِ رواں عام طور پر نوجوان ہی ہوتے ہیں کیونکہ

---

[1] روشنائی۔ مصنف سید سجاد ظہیر، ۱۹۸۵، نیوڈیر آرٹ پرنٹرس، دہلی، ص:۱۱۸

ان کا دل ایک طرف تو کام کرنے کی لگن، جوش اور حوصلے سے بھرا ہوتا ہے اور دوسری طرف ان میں سماجی تعصبات کو توڑنے کی ہمت بھی ہوتی ہے۔ ان کے ذہن نئی باتوں کو قبول کرنے کے لیے تیار رہتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہی یہ امکان بھی بنا رہتا ہے کہ نوجوان جوش اور جذبے میں اعتدال کی راہ چھوڑ سکتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے معاملے میں یہی ہوا۔ کتنے ہی ادیبوں کا قلم بے اعتدالی کی طرف آیا۔ اور اس تخلیقی دور اندیشی سے دور ہوا جو ادب کو ادب کے حدود میں بنائے رکھنے کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ پریم چند تو اسی سال چل بسے۔ بہت سے اور لوگوں نے بھی تنظیم سے علیحدگی اختیار کرنی شروع کر دی۔ اس صورت حال کو سمجھنے کے لیے مجنوں گورکھپوری کا یہ اقتباس زیرِ تحریر لانا از حد ضروری ہے۔ مجنوں اصلاً مارکسی تنقید کا آغاز کرنے والے بزرگ سمجھے جاتے ہیں۔ انہوں نے ''ترقی پسند ادب'' کے عنوان سے اپنے ایک مضمون میں لکھا:

> ''بچوں کی ضد تو ایک معصوم اور بے ضرر چیز ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اس کی بنیاد نادانی ہے۔ لیکن بڈھوں کی ہٹ ان کی بدخوئی اور حق ناشناسی کی دلیل ہے۔ اگر پچھلی نسل والے اپنی زندگی کے دن گذار چکے ہیں تو ان میں اتنی سکت کیوں نہیں کہ نئی نسل کی زندگی میں ان کے شریک کار رہیں۔ کم سے کم ان کو توفیق ہونی چاہیے کہ خلوص اور نیک نیتی کے ساتھ ہم کو نئی زندگی اور اس کے نئے مقصد کی تکمیل کے لیے چھوڑ دیں۔'' [۱]

مجنوں گورکھپوری کا یہ مطالبہ اس حقیقت کا غماز ہے کہ وہ تحریک میں در آئی افراط و تفریط کی صورت حال کو سمجھتے ہوئے پیش روؤں سے یہ کہنے کے لیے مجبور ہو رہے ہیں کہ وہ بچوں کو راہِ اعتدال پر لانے کی کوشش کرتے ہوئے ان کے مقاصد کی تکمیل میں مُمِد و معاون بنیں۔

افسانوی : منظر پس منظر

درحقیقت جس دور میں احمد ندیم قاسمی اور ان کی ہم عصر نسل افسانہ نگاری کے میدان میں قدم رکھ رہی تھی تب ایک طرف منشی پریم چند جدید اردو افسانے کی زمین تیار کر چکے تھے اور دوسری طرف ترقی پسند تحریک اپنی نشو و نما کے عمل سے گزر رہی تھی۔ جاگیردارانہ سماجی نظام کے خلاف متوسط نوجوان طبقے میں بڑھتی ہوئی بیزاری، معاشرتی قید و بند کے خلاف جوش اور غصہ، پرانی رسوم

(۱) ''نیا ادب'' جنوری، فروری ۱۹۴۰ء بمبئی

و روایات کو توڑ ڈالنے کا جذبہ، نئے پن کی تلاش اور غیر ملکی غلامی سے نجات پانے کی امنگ یہ ساری چیزیں ترقی پسند تحریک کو آگے بڑھانے اور اسے ایک مخصوص شکل دینے کے لیے کام کر رہی تھیں۔ مغربی ادب کی صورت حال بھی کم و بیش ایسی ہی تھی۔ وہاں ابھر رہے صنعتی معاشرے نے جاگیردارانہ معاشرے کو شکست و ریخت کے عمل سے گذارا۔ ایسے ہی بغاوت کے اثرات ہندوستان کے جاگیردارانہ معاشرے کے خلاف بھی اُبھرتے دکھائی دیے۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کا المیہ یہ رہا کہ اس نے اپنے آغاز میں فکر و خیال کی وحدت متعین نہیں کی، بلکہ ہر اس باغی فکر کو اور سرکشی کے ہر اس انداز کو اپنے اندر سمو لیا جو پرانی روایتوں پر چوٹ کر رہا تھا۔ مثال کے طور پر جب فرائیڈین نقطۂ نظر کے لوگ روایت پرستی پر حملہ کرتے تھے تو انہیں بھی ترقی پسند کہا جاتا تھا اور جب اشتراکیت کے نظریے سے وابستہ ادیب سماج کے خلاف آواز اٹھاتے تھے تو وہ بھی ترقی پسند ہی کہلاتے تھے۔ جبکہ اصولی بات یہ ہے کہ فرائیڈین کے پیروکار سماج کو بدلنے کے لیے نہیں اس کی روایتوں اور سماج میں رائج اخلاقی قدروں سے انحراف کر کے فرار حاصل کرنے والے وہ لوگ تھے جو معاشرے کی قدروں کا انہدام چاہتے تھے۔ وہ آدمی کو اس کی سرشت کے نقطۂ نظر سے وحشی سمجھتے تھے۔ کیونکہ وہ روایت شکن تھے اس لیے رسوم و روایات سے بندھے ہوئے پرانی نسل کے بزرگوں کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک کو ان کا زیادہ تعاون حاصل ہوا۔ مختصر یہ کہ ترقی پسند اور فرائیڈین دونوں کے راستے جس طرح ایک نکتے پر آ کر مل جاتے ہیں وہ روایت شکنی اور سماجی قدروں سے انحراف کا نکتہ ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ تھی کہ فرائیڈین یا اشتراکیت کے علمبرداروں میں سے کسی کا کوئی سیدھا رشتہ عوام کی حقیقی زندگی سے نہیں رہا۔ فرائیڈین اخلاقی اور سماجی قدروں سے بغاوت کر کے یہ مان رہے تھے کہ وہ قدیم سماجی زندگی کو بدلنے کا پاک فریضہ انجام دے رہے ہیں اور اشتراکیت کے حامی مزدور انقلاب کی بات کہہ کر یہ مان رہے تھے کہ وہ مروجہ سماجی نظام کو بدل کر اپنا فرض پورا کر رہے ہیں۔ دونوں رجحانات کا فطری نتیجہ یہ ہوا کہ فرائیڈین جنسی باریکیوں کو سلجھانے میں لگ گئے اور اشتراکی ترقی پسند مزدوروں اور عوامی انقلاب کی نعرہ بازی کرنے میں۔ بغور جائزہ لیں تو محسوس ہوگا کہ اس عرصے میں جو ادب تخلیق ہوا وہ سامراج دشمن اتنا نہیں تھا جتنا سماج دشمن۔ اس عہد میں اخلاقی اور مذہبی قدروں پر سب سے زیادہ سخت اور شدید حملے کیے گئے۔ عوامی حقیقت نگاری پر پوری پکڑ نہ ہونے کے باعث ان کا سارا زور اسی ایک میدان میں صرف ہوا، نتیجہ یہ ہوا کہ مذہبی اور سماجی نقطۂ نظر رکھنے والوں نے انہیں اپنی

مخالفت کا ہدف بنایا اور اشتراکیت کو ایک مذہب دشمن نظریہ سمجھا جانے لگا۔ ایسا ہندوستان ہی میں نہیں ہوا یوروپ میں ڈی. ایچ. لارنس (D. H. Lawrence) نے بھی اپنی تحریروں میں مذہب کی سب سے زیادہ تضحیک کی۔ فرانسیسی ادیب ''ژاں پال سارتر'' نے کہا کہ خدا اور عوام دونوں ہی فریب ہیں صرف انسان حقیقت ہے۔ اسے اپنے مخالف حالات کے خلاف جدوجہد کرنی چاہیے۔ ادھر ہندوستان کے ادیب بھی ''فرائیڈ'' 'لارنس' 'سارتر' وغیرہ کی پیروی میں حدِ اعتدال سے آگے بڑھ گئے۔ انہوں نے جوش میں ہوش کھوتے ہوئے مذہبی اور اخلاقی قدروں کے خلاف جہاد کھڑا کر دیا۔ اشتراکی نظریات رکھنے والے بھی ان کی صف میں شامل ہو گئے۔ دلچسپ بات یہ رہی کہ فرائڈین اور مارکسٹ دونوں کا ایسا ملغوبہ تیار ہو گیا کہ ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہ رہا۔

یہی زمانہ تھا جب ''انگارے'' نام کا افسانوی مجموعہ منظرِ عام پر آیا۔ یہ کتاب ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کے اگلے سال ہندوستان میں انجمن ترقی پسند مصنّفین کا قیام عمل میں آیا۔ احمد علی نے اپنے ایک مضمون ''ترقی پسند تحریک اور تخلیقی مصنف'' میں اس واقع پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> ''محمود الظفر نے میرے اور رشید جہاں کے مشورے سے ۱۹۳۳ء میں انجمن ترقی پسند مصنّفین کے قیام کا اعلان کیا۔ اور کیونکہ سجاد ظہیر اس وقت لندن میں تھے اس لیے ہم نے ان کی رضامندی کا ذمہ لیا انہوں نے خود بھی بذریعہ خط رضامندی بھی دی۔ چنانچہ ۳۳-۱۹۳۲ء میں اس کے بانی مبانیوں کے ساتھ جو اصل مقصد تھا وہ بالکل ادبی تھا اور اس میں سیاسی رجحانات اس سے زیادہ نہ تھے کہ ہم ان تمام اہم مسائل زندگی پر آزادی رائے اور تنقید کا حق چاہتے ہیں جو نسلِ انسانی کو بالعموم اور برِ صغیر کے لوگوں کو بالخصوص درپیش ہیں'' [1]

مذکورہ اقتباس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ انگارے کی اشاعت نے انجمن ترقی پسند مصنّفین کے قیام کی زمین تیار کی اور آگے بڑھ کر تنظیم کا رویہ عالمی ترقی پسند ادبی نظریے کے ساتھ جڑ گیا۔ جولائی ۱۹۳۵ء میں دنیا کے چند اہم لکھنے والوں نے پہلی بار ادب کو ایک سیاسی معاشرتی اور ادبی تحریک بنانے اور اس تحریک کے ذریعے سماجی نظام کو بدلنے کی بات پر زور دیا۔ ۱۹۳۵ء میں جو کانفرنس منعقد ہوئی اسے (World Congress of the writers for defence of

(۱) انگارے، مرتب ڈاکٹر خالد علوی، ۱۹۹۵؛ مطبع ایگل آفسیٹ پریس دہلی، ص ۵۹

(Culture) کا نام دیا گیا۔ نام سے ظاہر ہے کہ یہ ثقافت کے تحفظ کے مقصد سے منعقد کی گئی تھی لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس کے مقاصد میں ''نازی اِزم اور فاشزم'' کے خلاف قلم سے جدوجہد کرنا بھی شامل تھا۔ ہینری باربس، میکسم گورکی، روماں رولاں، تھامس مان، آنگرے مارلو، اور والڈ فرینک جیسے مشہور ادیب اس کانفرنس میں شریک ہوئے۔ کانفرنس نے طے کیا کہ ادیب وشاعر اپنی ذات کے حصاروں میں محدود نہ رہ کر عام انسانوں کے اجتماعی مفاد اور تہذیبی اور ثقافتی قدروں کے تحفظ کے لیے صف بستہ ہوں۔ اس کانفرنس نے ادیبوں کو جو پیغام دیا وہ یہ تھا کہ نئے لکھنے والے رجعت پسندی اور رجعت پسندوں کا مقابلہ اپنی تحریروں سے کریں اور اپنے فن کو انسانیت کی خدمت کے لیے وقف کر دیں۔

یہ پہلا موقع تھا جب ادیبوں اور مصنفوں نے منظم ہو کر اپنی ثقافتی قدروں کے تحفظ اور عام انسان کی بہتری کے لیے آواز اٹھائی۔ کانفرنس میں ہندوستانی ادیبوں کی نمائندگی ایک پارسی خاتون صوفیہ واڈیہ نے کی۔ ''انگارے'' کے روحِ رواں سجاد ظہیر بھی ملک راج آنند کے ساتھ اس کانفرنس میں شرکت کے لیے آئے۔ اس طرح ''انگارے'' اور اس میں شامل مصنفین ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھنے والوں میں پیش پیش رہے۔ انگارے کے قلمکاروں میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر شامل تھے۔ یہ تمام نوجوان ادیب مذہبی انتہا پسندوں سے بیزار ہو کر نئے راستوں کی تلاش میں اشتراکیت کی طرف آئے تھے اور جذباتی طور پر انقلابی تصورات لیے ہوئے تھے۔ کیونکہ یہ تمام نوجوان تغیر پذیر عالمی ادب سے واقف تھے۔ اس لیے انھوں نے اپنی کہانیوں میں تازہ کاری، نئے تجربے اور قدامت پرستی کو ختم کرنے پر سب سے زیادہ زور دیا۔ جہاں یہ بات صحیح ہے وہیں اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ بھی نوجوان مروجہ سماجی نظام کی ابتری اور معاشرے میں موجود ظالمانہ عدم مساوات کا احساس تو رکھتے تھے لیکن ان کے سامنے ان مسائل کو حل کرنے کا کوئی واضح تصور نہیں تھا۔ یہ بات بہت حیرت کی ہے کہ انگارے کی کہانیوں میں مذہب، مذہبی انتہا پسندی، توہمات اور مذہبی عقائد کے خلاف نعرے تو سنائی دیتے ہیں لیکن جو شدید عوامی مسائل تھے ان کا کہیں کوئی سراغ نظر نہیں آتا۔ قدرتی طور پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا اس عہد میں ہندوستان کے مسائل کا حل لوگوں کو مذہب سے بیزار کر کے ہی نکالا جا سکتا تھا؟ خود احمد علی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا:

> ''اس تحریک کے اصل بانیوں کے ذہن میں اس وقت کوئی خاص سیاسی ونظریاتی مقصد نہ تھا۔ جب بڑے گرم گرم مباحثوں اور تخلیقی جوش وخروش کے

بعد انہوں نے اپنے افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' ۱۹۳۲ء میں شائع کر کے اس تحریک کی داغ بیل ڈالی اور اس کی بنیاد رکھی۔ ہمیں یہ خیال ضرور تھا کہ اس کے شائع ہونے پر مخالفت ہوگی لیکن اس بات کا سان وگمان بھی نہ تھا کہ یہ مخالفت اس قدر شدت اختیار کرے گی کہ ملک بھر میں تہلکہ مچ جائے گا۔'' [1]

یہ اقتباس صاف ظاہر کرتا ہے کہ ''انگارے'' کے مصنّفین کا مقصد سماج میں اپنی موجودگی کا احساس کرانا اور نئی افسانوی تکنیک کے ذریعے مروجہ سماجی و مذہبی قدروں کی مخالفت کر کے معاشرے میں ہیجان برپا کرنا تھا۔ شاید ان کو یہ بھی احساس رہا ہو کہ سماج کی مخالفت ان کی شہرت کا باعث بنے گی۔ اس ذہنی رویہ کو بھانپتے ہوئے شاید سجاد ظہیر نے ترقی پسند مصنّفین کے بارے میں یہ لکھنا ضروری سمجھا:

''ترقی پسند تحریک کا رخ ملک کے عوام کی جانب، مزدوروں، کسانوں اور درمیانہ طبقے کی جانب ہونا چاہیے۔ ان کو لوٹنے والوں اور ان پر ظلم کرنے والوں کی مخالفت کرنا، اپنی ادبی کاوش سے عوام میں شعور، حرکت، جوش عمل و اتحاد پیدا کرنا اور ان تمام آثار و رجحانات کی مخالفت کرنا جو جمود، رجعت اور پست ہمّتی پیدا کرتے ہیں۔ ہم شعوری طور پر اپنے وطن کی آزادی کی جدوجہد اور وطن کے عوام کی حالت سدھارنے کی تحریکوں میں حصہ لیں اور صرف دور کے تماشائی نہ ہوں۔'' [2]

ترقی پسند مصنّفین یہاں آ کر مارکسی اور اشتراکی نظریے کے ساتھ سیدھے طور پر جڑ گئے۔ فرائیڈین دانشوروں نے اپنی راہ الگ اختیار کر لی۔ المیہ یہ ہوا کہ سجاد ظہیر اور ان کے ہم نواؤں نے جو راستہ سجھایا تھا اس پر چلتے ہوئے ترقی پسندوں نے تخلیقی اعتدال پسندی کا راستہ چھوڑ دیا اور نعرے بازی پر اتر آئے۔ افراط و تفریط کے اس دور میں جن لوگوں نے اپنے آپ کو میانہ روی، اعتدال اور شعوری ربط و ضبط کے ساتھ باندھے رکھا ان میں راجندر سنگھ بیدی اور احمد ندیم قاسمی کا نام خصوصی طور پر لیا جا سکتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ احمد ندیم قاسمی پاکستان میں انجمن ترقی پسند مصنّفین کے سربراہ بنا دیے گئے تھے۔ ان کی سرکردگی میں انجمن کے جلسے اور تنظیم سے جڑی دوسری کارروائیاں انجام پاتی تھیں۔ اس کے باوجود احمد ندیم قاسمی نے اپنے تخلیقی جوہر کو اس شور شرابے

[1] انگارے، مرتب ڈاکٹر خالد علوی، ۱۹۹۵، مطبع ایگل آفسیٹ پریس، دہلی، ص ۵۹

[2] روشنائی، سجاد ظہیر، ۱۹۷۵، نیو ڈیر آرٹ پرنٹرس کوچہ چالان، دہلی، ص ۷۹-۷۸

کے حوالے نہیں کیا جو تنظیم سے وابستہ دوسرے لکھنے والوں میں حاوی ہوتا جا رہا تھا۔ ممتاز نقاد پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس عہد کے افسانہ نگاروں میں جنھیں تقدم زمانی حاصل ہے ان میں سے ایک احمد ندیم قاسمی ہیں۔ قاسمی ہیں تو منٹو کی نسل کے افسانہ نگار مگر چونکہ انہوں نے تقسیم کے بہت بعد تک اچھی کہانیاں لکھی ہیں اور آج بھی ان کا تخلیقی سفر جاری ہے، اس لیے منٹو اور اس کے بعد کے تسلسل کے طور پر احمد ندیم قاسمی اپنے خاص نقطۂ نظر اور نظریہ حیات کے باوجود قابل ذکر افسانہ نگار قرار پاتے ہیں۔ تقسیم کے نتیجے میں ہونے والے فسادات پر قاسمی کے دو افسانے ''میں انسان ہوں'' اور ''پرمشیر سنگھ'' کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ تقسیم کے موضوع پر لکھے گئے عام افسانوں میں جس جذبے اور اکہرے پن کا احساس ہوتا ہے قاسمی کے یہ دونوں افسانے اس سے پاک ہیں۔ افسانہ نگار کا رمزیہ انداز اور معنی خیز زیریں لہریں ان کہانیوں کو دوسری کہانیوں سے ممتاز کرتی ہیں۔ ''گھر سے گھر تک'' ''الحمدللہ'' ''رئیس خانہ'' اور ''گنڈاسا'' ان کی نمائندہ کہانیاں ہیں جو کہانی کار کے نقطۂ نظر سے اختلاف کرنے والوں کو بھی متاثر کیے بغیر نہیں رہتیں۔'' [۱]

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات صاف طور سے ثابت ہو جاتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے جس عہد میں اپنی افسانہ نویسی کا آغاز کیا وہ ایک طرف پریم چند کی روایت کے ارتقاء اور دوسری طرف معتوب افسانوی مجموعے ''انگارے'' کے بعد پیدا ہوئی روایت شکنی کا دور تھا ان دونوں کے درمیان احمد ندیم قاسمی نے اپنے آپ کو متوازن رکھتے ہوئے جس فکری سطح پر اپنے آپ کو استوار کیا وہ انسان دوستی اور انسانی ہمدردی پر مبنی تھا۔ گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ احمد ندیم قاسمی نے پریم چند کی صالح روایات اور ترقی پسندی کے مثبت رجحان سے مستفید ہو کر اپنے فن افسانہ نگاری کی آبیاری کی۔

مختصر یہ کہ روایت اور انقلاب کے سنگم پر جن لوگوں نے اپنی فنی شخصیت کی تعمیر کو سب سے زیادہ قابل توجہ بنایا ان میں احمد ندیم قاسمی درجۂ امتیاز رکھتے ہیں۔ وہ پریم چند کی افسانوی روایت کو آگے بڑھانے والے اور اسے ایک نیا موڑ دے کر افسانوی ادب میں اپنا مقام مستحکم کرنے والے افسانہ نگار ہیں۔

■○■

---

[۱] ماہنامہ شاعر، بمبئی سنہ طباعت ۱۹۹۵

احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگار

احمد ندیم قاسمی کا شمار ہندو پاک میں اردو کے ان معدودے چند با کمال ادیبوں، شاعروں اور افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کو ادب میں علاحدہ دبستان کا مقام و مرتبہ حاصل ہے۔ اردو افسانوی ادب میں جن افسانہ نویسوں نے افسانے کے فن کو بلندی عطا کی ہے ان میں احمد ندیم قاسمی کے حصے کو آسانی سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانے فن کی اتنی بلندی پر ہیں کہ کسی بھی زبان کے لیے یہ سرمایۂ افتخار کا درجہ رکھتے ہیں۔ قاسمی صاحب کی شخصیت اردو افسانے کے افق پر ہمیشہ نمایاں رہی ہے۔ دراصل احمد ندیم قاسمی افسانوی ادب کا سالارِ قافلہ ہیں۔ کیونکہ انھوں نے ایک بڑے فن کار کی جملہ ذمہ داریوں سے خود کو کبھی غافل نہیں رکھا۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ انہوں نے ہر نسل کے نوجوان تخلیق کاروں کو ہمیشہ اہمیت دی۔ ان کی دل شکنی کے بجائے حوصلہ افزائی کی۔ ان کے بے باکانہ اظہار، روشن افکار اور جرأت انکار کو تسلیم کیا۔ ساتھ ہی ان کو تخلیقی اظہار و بیان اور فن کے رموز و نکات سے واقف بھی کرایا ہے، انھوں نے نوجوانوں کو ہم عصر افسانہ کے مسائل کا پوسٹ مارٹم کرنے کے ہنر بھی سکھائے، یہی سبب ہے کہ ان کی غیر معمولی تخلیقی صلاحیت اور وسعت نظر کی ہر شخص داد دیتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے زندگی کے اُن تمام حقائق اور سچائیوں سے آنکھیں ملانے کا حوصلہ افسانہ نگاروں کو دیا جن سے وہ دامن بچاتے رہے۔ انھوں نے اپنے قلم کو ان پیش رو افسانہ نگاروں کی روش کی نذر نہیں ہونے دیا جنہوں نے گہری حقیقتوں کا باریک بینی سے مشاہدہ مصلحت پسندی کے سبب نہیں کیا۔ جن افسانہ نگاروں نے قدامت پسندی کے ماحول میں نازک مسئلوں کو ہاتھ نہیں لگایا ان کی راہ پر قاسمی صاحب کبھی نہیں چلے۔ بلکہ جنسی گھٹن ہو، استحصال ہو، قدامت پسندی ہو، اعلیٰ طبقہ کی ریاکاری اور بداعمالی ہو، متوسط طبقہ کی مشکلات ہوں یا معاشرہ کی تباہی یا پھر انسانی رشتوں کا زوال ہر موضوع پر انہوں نے کھل کر نکتہ چینی کی اور حقائق سے پردہ اٹھایا۔ ان کی بے باکی، تعقل پسندی اور وسعتِ نظر کی یہ دین ہے کہ ان کے افسانے زندگی سے

بہت قریب نظر آتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے جن موضوعات کو چنا ان کے اظہار کے لیے اس سے مطابقت رکھنے والی زبان، محاورہ اور اسلوب کو بھی استعمال کیا۔ اس خوبی سے ان کی انفرادیت اجاگر ہوتی ہے۔ پنجاب کے دیہی علاقوں کو محور بنا کر افسانے لکھنے والے قاسمی صاحب نے افسانہ کو جو مرتبہ بخشا اس سے اردو افسانہ کی ایک معتبر روایت قائم ہوئی اور اس کی تعریف ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں نے بھی خوب کی۔ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں بعض ایسے نام ہیں جن کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ قاسمی صاحب کے افسانوی ادب کے معیار اور ان کی انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کا جائزہ پیش کرنا یہاں ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ جب تک ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کا جائزہ نہ لیا جائے یہ طے کرنا بہت مشکل ہوگا کہ ان کے عہد میں اردو افسانے کے ارتقا کی رفتار کیا رہی؟

نکتے کی بات یہ بھی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگاروں کے تذکرہ سے قبل عصر یا زمانے کی حد طے کی جائے اور یہ بھی سمجھنے کی کوشش کی جائے کہ عصریت سے آخر کیا مراد ہے؟ یا پھر یہ کہ ایک عصر کو کن زمانی حدود میں مقید کیا جا سکتا ہے؟ جہاں تک میرا خیال ہے میں ایک عصر کے حدود کا تعین اس نسل کے ادبی رجحان یا اہم رجحانات کے مدّ نظر کرنا چاہوں گی جو کسی ایک یا دو نسلوں کے دوران رائج رہے ہوں اور اس وقت تک حاوی رجحانات کے طور پر چھائے رہے ہوں جب تک کسی بعد کی نسل نے ایک نئے رجحان سے وابستہ ہو کر گزشتہ ادبی رجحان کو تاریخ کے حوالے نہ کر دیا ہو۔ اس لحاظ سے ۱۹۳۰ سے لے کر ۱۹۶۰ تک کے عرصے پر محیط ان سب اہم افسانہ نگاروں کو لیا جا سکتا ہے جنہوں نے ترقی پسند تحریک کے رجحان اور غیر ترقی پسندوں کے ادب برائے زندگی اور ادب برائے ادب کے تحت افسانے لکھے۔ یہ دونوں رجحان ۶۵۔۱۹۶۰ کے بعد اپنی جگہ خالی کرتے ہوئے ادب کا پرچم جدیدیت کے حامی افسانہ نگاروں کو دے گئے۔ اس کے بعد ادب میں جدیدیت ایک نئے اور قوی رجحان کے طور پر ابھر کر سامنے آ گئی۔ اس لیے میں نے ان تیس، چالیس برس کے ان اہم افسانہ نگاروں کو احمد ندیم قاسمی کا ہم عصر مان کر جائزہ لینے کی کوشش کی ہے جنہوں نے اس عرصے میں احمد ندیم قاسمی کے ساتھ ساتھ یا ان کے بعد لکھنا شروع کیا۔ احمد ندیم قاسمی کی پیدائش کا سال ۱۹۱۶ ہے تو مناسب یہ ہوگا کہ ان سے دو چار سال پہلے اور پانچ دس سال بعد پیدا ہونے والے افسانہ نگاروں کو ان کا ہم عصر مانا جائے، چونکہ یہ سب

وہی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنے وقت کے اہم ذہنی اور ادبی رجحانات کے تحت ایک ہی ادبی عصر میں افسانے لکھے۔ یہ بات بھی مدِ نظر رکھنا بہت ضروری ہے کہ ادب میں ''ہم عصر'' کا معنی ''ہم عمر'' بالکل نہیں ہے۔ عصر کا تعین ہر حالت میں ایک عہد کے واضح ادبی رجحانات سے ہی کرنا ہوگا اور اس وقت تک ایک عہد کے لکھنے والوں کو ہم عصر لکھنے والے ہی کہا جائے گا جب تک اس رجحان یا رجحانات کے بالمقابل کسی بالکل مختلف اور نئے رجحان نے اپنی جڑیں گہری جما کر ماقبل کے عصر کو تاریخ کا حصہ نہ بنادیا ہو۔ یہ صحیح ہے کہ ترقی پسندی کے نقطۂ نظر سے اب بھی ادب تخلیق ہو رہا ہے لیکن واقعتاً اس کی حیثیت اب ایک تاریخ جیسی ہی ہوگئی ہے۔ لہٰذا یہ اصول طے پایا کہ وہ عصر جس میں ایک خاص رجحان یا رجحانات، اسلوب اور طرز اظہار نے فروغ پایا ہو تو اس عہد یا عصر کے لکھنے والوں کو ہم عصر کہا جائے گا۔ اس ضمن میں تاریخی اعتبار سے پریم چند، سدرشن اور سجاد حیدر یلدرم وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ پھر ان افسانہ نویسوں کے بعد جو نسل ابھر کر سامنے آئی اس میں احمد ندیم قاسمی کے علاوہ علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی، مجنوں گورکھپوری، دیویندر ستیارتھی، اختر انصاری، رویندر ناتھ اشک، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ، مہندر ناتھ، رام لعل، قرۃ العین حیدر وغیرہ ایسے نام ہیں جن کے بغیر افسانہ نگاری کا ذکر نامکمل ہوگا۔

یہ فہرست ابھی اور طویل ہوسکتی ہے لیکن میں نے صرف ایسے ہی نام منتخب کیے ہیں جنہوں نے افسانے کے ارتقاء اور اس کی ترویج میں خاص کردار ادا کیا ہے۔ ذیل میں مذکورہ افسانہ نگاروں کا الگ الگ مختصراً جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

علی عباس حسینی:

علی عباس حسینی تین فروری ۱۸۹۷ء کو پیدا ہوئے تھے یعنی احمد ندیم قاسمی کی پیدائش سے تقریباً انیس سال پہلے لیکن ان کی افسانہ نگاری کے عروج کا عہد بھی وہی ہے جو احمد ندیم قاسمی کا ہے۔ اس لیے علی عباس حسینی کو احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں رکھنے کا جواز پیدا ہوسکتا ہے۔ انہوں نے بھی احمد ندیم قاسمی کی طرح ہندو مسلم فرقہ وارانہ منافقت کے خلاف اور مذہبی خیر سگالی کو فروغ دینے والے موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ ان کے ''ایک ماں کے دو بچے'' ''انسپکٹر کی عید'' اور ''باسی پھول'' عنوانات سے لکھے گئے افسانے کافی مشہور ہوئے اور یہ

افسانے اردو کے افسانوی ادب میں اہم مانے جاتے ہیں۔ علی عباس حسینی کا عہد چونکہ پریم چند کی افسانہ نگاری کے عہد سے وابستہ ہے اس لیے فطری طور پر ان کے افسانوں میں دیہاتی زندگی اور گاؤں کے سماج کا عکس واضح دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے دیہی زندگی کے مسائل کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا۔ ان کے زیادہ تر افسانے دیہات کے ماحول سے لیے گئے کرداروں پر مشتمل ہیں۔ دیہی باشندوں کی سادگی اور معصومیت اور ان میں چھپی انسانیت کی جھلک دکھانے میں علی عباس حسینی اپنے فن کا مؤثر ڈھنگ سے استعمال کرتے ہیں۔ یہ خصوصیت احمد ندیم قاسمی کے یہاں بھی ہے۔ ان کے متعدد افسانے دیہات اور پنجاب کی دیہاتی فضا میں پروان چڑھے ہیں۔ علی عباس حسینی کے بہت سے افسانے شمالی مغربی ہندوستان کے دیہی ماحول میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر وجود میں آئے ہیں۔ انہوں نے جو افسانے لکھے ان میں ''آم کا پھل''، ''کیا کیا جائے؟'' اور ''بھوک میں'' قابل ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں ترقی پسند افسانہ نگاری کی واضح جھلکیاں ملتی ہیں۔ وہ راست طور پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ علی عباس حسینی نے اپنے کرداروں کی نفسیات پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کے مشہور افسانوں میں ''رفیق تنہائی''، ''تمنا بابو'' اور ''میخانہ'' کے علاوہ ''برف کی سل'' اور ''چیل کے انڈے'' کامیاب افسانے تسلیم کیے جاتے ہیں۔ علی عباس حسینی کے قلم میں تیزی اور فن میں پختگی، عمر، مشق، اور تجربے کے زیر اثر ارتقا پذیر ہوتی گئی۔ بعد میں ''رحیم بابا'' اور ''جل پری'' وغیرہ ان کے افسانوں نے ترقی پسند ادب کے افسانوی سرمائے میں مزید اضافہ کیا۔

سہیل عظیم آبادی:

اسی عہد میں افسانے کے افق پر ایک اور نام ابھر کر سامنے آیا اور وہ تھا سہیل عظیم آبادی کا۔ سہیل عظیم آبادی بہار کے پہلے ترقی پسند افسانہ نگار ہیں جنہوں نے پریم چند کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے دیہی معاشرے کو اپنی افسانہ نگاری کا مرکز بنایا۔ سہیل کے فن میں وہی سادگی، اعتدال اور غیر جذباتی تحمل کی فضا نظر آتی ہے جو پریم چند کے افسانوں کی خصوصیت ہے۔ جس طرح احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں پنجاب کے دیہی کسانوں کے مسائل اور ان کی تکالیف پر قلم اٹھایا ہے اسی طرح سہیل عظیم آبادی نے بھی بہار کے کسانوں کی دکھ بھری زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ سیلاب اور زلزلوں سے کسانوں کی تباہی، جاگیرداروں کے استبداد

سے ان کا معاشی استحصال اور اس استحصال کے خلاف باغیانہ جذبے کی حمایت ان کے یہاں صاف جھلکتی ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے مشہور افسانوں میں ''الاؤ''، ''پیٹ کی آگ''، ''مزدور'' اور ''رام راون'' ایسے افسانے ہیں جو اب تک قارئین کے ذہن سے نہیں اتر سکے ہیں۔ سہیل عظیم آبادی کے موضوعات میں صرف کسان اور دیہی ماحول ہی کی عکاسی نہیں ہے بلکہ انہوں نے شہری متوسط طبقے کو بھی اپنے فن کا محور بنایا ہے۔ یہ وہ طبقہ ہے جو آئے دن سماجی اور مالی محرومیوں کا شکار رہتا ہے۔ قاسمی صاحب کی طرح سہیل عظیم آبادی کے افسانوں میں بھی زندگی کی حقیقی جھلکیاں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں احمد ندیم قاسمی کی ہی طرح انسان دوستی، ایمان داری اور صاف گوئی ہے۔ ان کے افسانوی ادب کے مطالعہ سے یہ حقیقت مترشح ہوتی ہے کہ اس میں کہیں تصنع یا بناوٹ کا شائبہ تک نہیں۔ وہ زندگی کی صالح قدروں کے ترجمان ہیں۔

مجنوں گورکھپوری:

مجنوں گورکھپوری کا سنہ پیدائش ۱۹۰۴ء ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ وہ احمد ندیم قاسمی سے قریب بارہ سال پہلے پیدا ہوئے۔ لیکن بحیثیت ادیب اور افسانہ نگار ان کا عہد ارتقاء بھی وہی ہے جو احمد ندیم قاسمی کا ہے۔ اس لیے وہ بھی ترقی پسندوں کے قافلے میں اسی طرح شامل ہیں جیسے احمد ندیم قاسمی۔ اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ مجنوں گورکھپوری کو احمد ندیم قاسمی کا پیش رو نہ مانتے ہوئے ان کا ہم عصر ہی تسلیم کیا جائے۔

مجنوں گورکھپوری کے دو افسانوی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ ان میں پہلا ''خواب و خیال'' اور دوسرا ''سمن پوش'' ہے۔ مجنوں اپنے افسانوں میں سماج کے مظلوم طبقات سے اپنے کردار چنتے ہیں اور حقیقت پسندانہ انداز میں ان کی عکاسی کرتے ہوئے اسے فن کا روپ دیتے ہیں۔ مجنوں کا دائرۂ فن صرف معاشی استحصال اور مظلوم طبقات کے مسائل تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ وہ اردو کے ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اخلاق و محبت کے ایسے مسائل پر بھی قلم اٹھایا ہے جنہیں چھیڑنا کم سے کم اس زمانے میں معیوب سمجھا جاتا تھا۔ بغور جائزہ لیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مجنوں گورکھپوری کا پسندیدہ موضوع محبت ہی ہے۔ ان کا کم و بیش ہر افسانہ محبت کے جذبات پر ہی استوار ہوتا ہے۔ کئی بار محبت کے جذبات کی شدت کرداروں کی ہلاکت کا سبب بھی بن جاتی ہے۔ مجنوں محبت کے لطیف جذبات کو موثر انداز میں پیش کرنے والے افسانہ نگار ہیں۔ اس کے باوجود

ان کے یہاں جو سماجی انقلاب کا جذبہ ہے وہ اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ مجنوں کے یہاں کردار نگاری سے زیادہ جذبات نگاری پر زور دیا گیا ہے۔ وہ بھی سماج کی ابتر حالت اور معاشرے کے زوال پر اتنے ہی ناآسودہ ہیں جتنے احمد ندیم قاسمی۔ اسے ایک عجیب اتفاق ہی کہنا چاہیے کہ افسانہ نگار کی حیثیت سے مجنوں گورکھپوری کو وہ مقام حاصل نہیں ہو سکا جو احمد ندیم قاسمی کو ملا۔ لیکن ترقی پسند عہد کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ان کا نام شامل کیے بغیر افسانے کی تاریخ مکمل نہیں ہوگی۔

دیویندر ستیارتھی:

احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر لیکن معمر افسانہ نگاروں میں دیویندر ستیارتھی کے نام کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ ۱۹۰۵ء کو پنجاب میں پیدا ہوئے۔ گویا عمر کے لحاظ سے ستیارتھی احمد ندیم قاسمی سے گیارہ برس بڑے ہیں لیکن ان کی افسانہ نگاری کا عہد بھی وہی ہے جو احمد ندیم قاسمی کا ہے۔ اس طرح ایک ادبی عصر کے رشتے سے ان دونوں کی وابستگی ثابت ہے۔ ستیارتھی نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ سیر و سیاحت میں گزارا اور ہندوستان کے بیشتر حصوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ وہ لنکا بھی گئے اور نیپال اور برما کی سیاحت بھی کی۔ ان کے زیادہ تر سفر سادھوؤں اور خانہ بدوشوں کی طرح پیدل ہی ہوئے۔ وہ جہاں جاتے وہاں کے لوک گیت جمع کرتے۔ اس علاقے کی عوامی روایتوں اور کہانیوں سے واقفیت حاصل کرتے۔ اس طرح ان کے پاس لوک ساہتیہ کا ایک بڑا ذخیرہ جمع ہو گیا۔ جسے انہوں نے ضرورت پڑنے پر اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''میں ہوں خانہ بدوش'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے کے افسانے بتاتے ہیں کہ پنجاب اور کشمیر کے میدانوں اور بنگال کے دیہی علاقوں نیز ''گونڈ'' اور ''سنتھال'' کے جنگلوں میں عوامی ادب کا کتنا بڑا خزانہ بکھرا ہوا ہے۔ اور اس کا ستیارتھی نے بہت سلیقے سے استعمال بھی کیا ہے۔ وہ اپنے دیگر ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں اس لیے کچھ الگ اور منفرد نظر آتے ہیں کہ انہوں نے افسانہ نگاری کے میدان میں کچھ اہم تکنیکی تجربے بھی کیے۔ ستیارتھی کا افسانہ براہِ راست بیانیہ انداز کا ہوتے ہوئے اس سے بہت کچھ جدا بھی ہے۔ ان کی نثر میں شعر جیسی نغمگی اور موسیقیت ہوتی ہے۔

جہاں تک افسانوں میں نئے تجربوں کا سوال ہے اس ضمن میں ستیارتھی کے ''دیا جلے ساری رات'' ''لاچی'' اور ''کویتا سسرال نہیں جائیگی'' ''ہرنی'' اور ''جنگلی کبوتر'' نمائندہ افسانے

ہیں۔ ان افسانوں میں ستیارتھی نے تکنیکی نقطہ نظر سے بھی کچھ نئے تجربے کیے ہیں۔ قحط بنگال پر ستیارتھی کا ایک افسانہ ''نئے دھان سے پہلے'' کافی مقبول ہوا تھا۔ اسی ضمن میں انہوں نے ''دوراہا''، ''پھر وہی کنج قفس'' اور ''قبروں کے بیچوں بیچ'' جیسی کہانیاں اردو فکشن کو دیں۔ ان سبھی میں قحط بنگال کی دردانگیز جھلکیاں ہیں۔

اختر انصاری:

اختر انصاری ۱۹۰۹ء میں یعنی احمد ندیم قاسمی سے سات سال پہلے بدایوں میں پیدا ہوئے تھے۔ انہوں نے بھی احمد ندیم قاسمی کی طرح پہلے شاعری کی اور پھر افسانہ نگاری کے میدان میں قدم رکھا۔ زندگی کا بیشتر حصہ علی گڑھ میں گزارا اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے وابستہ رہے۔ اختر انصاری کا ۱۹۲۷ء میں شاعر کی حیثیت سے تعارف ہوا۔ ان کی شعری نگارشات مختلف ادبی رسائل میں شائع ہونی شروع ہوئیں۔ انھوں نے افسانہ نگاری شاعری شروع کرنے کے قریب چھ سال بعد ۱۹۳۴ء میں شروع کی کیونکہ اختر انصاری اولاً بطور شاعر متعارف ہو چکے تھے۔ اس لیے وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے ادبی دنیا میں اتنا نام اور شہرت نہیں کما سکے جتنی انہیں شاعر کی حیثیت سے حاصل ہوئی۔ لیکن جو افسانے انہوں نے قلمبند کئے انہیں اردو کے ترقی پسند دور کی افسانوی تاریخ سے الگ کرنا ممکن نہیں۔ وہ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں گنے جانے کے نہ صرف اہل ہیں بلکہ ایک اچھے افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کا تذکرہ کرنا ضروری بھی ہے۔ پروفیسر وحید اختر نے اپنے ایک مضمون ''اختر انصاری رومانیت سے جدیدیت تک'' میں لکھا ہے:

> ''اختر انصاری ترقی پسند رہے ہیں۔ انہیں اب بھی اس نظریے اور تحریک سے پوری ہمدردی ہے۔ ان کی شاعری اور افسانہ نگاری کا آغاز رومانی دور میں ہوا۔ افسانے میں وہ پریم چند سے کبھی متاثر نہ رہے۔ بلکہ پریم چند اور ان کے معاصرین کے مقابل انہوں نے ''واقعاتی'' افسانوں کے برخلاف ''تاثراتی'' افسانے اور بغیر پلاٹ کی کہانیاں لکھنے کا آغاز کیا۔ اور یہ چیز فی الحقیقت اردو افسانہ نگاری کے فن میں ایک نیا اور اہم موڑ ثابت ہوئی۔''[1]

[1] دو ماہی الفاظ، علی گڑھ، گوشۂ اختر، شمارہ مئی تا اگست ۱۹۸۳ء، ص ۱۶

اختر انصاری نے ۵/ اکتوبر ۱۹۸۸ء کو علی گڑھ میں وفات پائی۔ وحید اختر کے مذکورہ بالا تاثرات ان کی زندگی ہی میں شائع ہوئے تھے۔ اختر انصاری نے اپنے افسانوی مجموعوں کی شکل میں جو کتابیں یادگار چھوڑی ہیں ان میں ''اندھی دنیا''، ''نازو''، ''خونی''، ''ایک ادبی ڈائری''، ''لو ایک قصہ سنو'' اور ''یہ زندگی'' ہیں۔ اختر انصاری نے فنکارانہ مہارت سے زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ ان کے فن میں ادبیت اور زبان کی صحت کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ زبان رواں، سادہ اور صاف ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے برعکس انہوں نے اردو افسانے میں تکنیک اور ہیئت کے کچھ اچھے تجربے بھی کئے ہیں۔ بیانیہ افسانوں کی مروّجہ تکنیک سے الگ ہٹ کر جو نئی تراش خراش کے افسانے انہوں نے لکھے ان میں ''دریا کی سیر''، ''وہ عورت'' اور ''تیسری ملاقات'' کو نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان افسانوں میں ان کی فنکارانہ انفرادیت ابھر کر آئی ہے۔ اختر انصاری کا جو طویل مختصر افسانہ ''لو ایک قصہ سنو'' خصوصی طور پر توجہ کا مرکز بنا۔ وہ اس عہد میں اپنے طرز کی واحد کہانی سمجھا گیا تھا۔ اس افسانے کے تعلق سے مشہور شاعر، ادیب اور نقاد ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا تھا:

> ''جس افسانے نے ان کی (اختر انصاری) انفرادیت کو خاص طور پر متعین کیا ہے وہ ان کا مختصر افسانہ ''لو ایک قصہ سنو'' ہے۔ یہ کہانی اردو میں اپنے طرز کی واحد کہانی ہے۔ جہاں ایک قصے سے سیکڑوں قصے نکل آتے ہیں۔ اور پھر سب مل کر ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔'' [1]

مشہور ناقد وقار عظیم نے بھی اختر انصاری کی افسانوی حیثیت کے بارے میں رائے زنی کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اختر انصاری ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ترقی پسند ہو کر بھی نئے ادب اور اس کی غلط راہوں سے بہت دور رہے ہیں۔ رند ہو کر بھی رندی کی مدہوشیوں سے بچنے کا دعویٰ اختر انصاری کے علاوہ اردو کا کوئی افسانہ نگار نہیں کر سکتا۔'' [2]

---

1. ''اختر انصاری شخص اور شاعری'' مرتبہ خلیق انجم، دہلی، ص ۱۱۲
2. ''نیا افسانہ'' مصنف وقار عظیم ص ۱۳۷

اوپندر ناتھ اشک:

احمد ندیم قاسمی کے اہم معاصرین میں سب سے زیادہ قابل توجہ نام اوپندر ناتھ اشک کا ہے۔ اگر چہ اشک اردو دنیا سے ہندی ادب میں چلے گئے تھے لیکن انہوں نے اس معاملے میں اپنے پیش رو پریم چند کی نکالی ہوئی راہ اور طریق کار کا اتباع کیا تھا۔ اسی لیے وہ بنیادی طور پر اردو کے افسانہ نگار ہی مانے جاتے ہیں۔

اوپندر ناتھ اشک احمد ندیم قاسمی سے قریب چھ سال پہلے ۱۴ ردسمبر ۱۹۱۰ء کو جالندھر کے ایک نچلے متوسط برہمن خاندان میں پیدا ہوئے۔ احمد ندیم قاسمی سے ان کی یہ مماثلت بھی حیرت انگیز ہی کہی جائے گی کہ انہوں نے اپنے تخلیقی کام کا آغاز بھی احمد ندیم قاسمی کی طرح شاعری سے کیا تھا۔ اگر چہ یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے۔ ۱۹۲۶ء میں شاعری سے ہٹ کر وہ افسانہ نگاری کے میدان میں آئے۔ انہوں نے ''ایک ادبی ڈائری'' کے نام سے جو افسانہ لکھا اس میں عربی زبان کی ایک افسانوی ادبی صنف ''مقامات'' کا اثر صاف نظر آتا ہے اس افسانہ میں انہوں نے اپنی فنکارانہ مہارت کا پرچم لہرایا۔ اشک کا پہلا افسانہ ۱۹۲۸ء میں 'ودھوا کے جذبات'' کے عنوان سے روزنامہ پرتاپ (جو ان دنوں لاہور سے شائع ہوا کرتا تھا) کے سنڈے ایڈیشن میں شائع ہوا تھا۔ دو سال بعد ۱۹۳۰ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''نورتن'' کے عنوان سے چھپ کر منظر عام پر آیا۔

اس ذیل میں اگر ہم مبصرانہ نظر ڈالیں تو اندازہ ہوگا کہ اوپندر ناتھ اشک بھی احمد ندیم قاسمی کی طرح پریم چند کی افسانوی روایت کو آگے بڑھانے والے فنکار ہیں۔ اگر چہ احمد ندیم قاسمی اور اوپندر ناتھ اشک کے اسلوب واظہار میں واضح فرق ہے۔ پنجابی اصل ہونے کے باوجود دونوں کے یہاں زبان کا استعمال بھی کافی حد تک ایک دوسرے سے الگ پایا جاتا ہے۔ انہوں نے افسانوں میں شخصی خاکہ نگاری کی تکنیک کو فروغ دے کر جذبات نگاری کی ایک الگ راہ نکالی۔ اشک کے افسانوی مجموعے ''نورتن'' میں پانچ کہانیاں شامل ہیں۔ اسے ''کٹیا بک ڈپو'' جالندھر نے شائع کیا تھا۔ ''گرتی دیواریں'' کے پیش لفظ میں اشک نے لکھا ہے:

> ''اپنے شروع کے افسانے میں نے پریم چند اور سدرشن کے زیر اثر لکھے تھے اور وہ معاشرتی افادیت سے بھرے ہوئے تھے۔ خام تھے لیکن سماج کے کسی نہ کسی پہلو کو لے کر لکھے گئے تھے'' [1]

[1] پیش لفظ، گرتی دیواریں، اوپندر ناتھ اشک، نیا ادارہ، ۵ خسرو باغ روڈ، الہ آباد، ۱۹۸۳

اشک کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''عورت کی فطرت'' کے عنوان سے ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا جسے چمن بک ڈپو نے ہندوستانی پریس لاہور سے طبع کیا تھا۔ مجموعہ کا تعارف پریم چند اور سدرشن نے لکھا۔ اس مجموعے میں اشک کے نو افسانے شامل ہیں۔ جن میں ''عورت کی فطرت''، ''تانگے والا''، ''جاہل بیوی''، ''گدڑی کا لعل'' اور ''کفارہ'' نے کافی مقبولیت حاصل کی تھی۔ ان کے افسانوں میں نمبر ''۲۳۴''، ''مایا'' اور ''نشانیاں'' بھی خصوصیت کی حامل ہیں۔ اشک نے دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح ہی معاشی اور معاشرتی مسائل کو اپنے فن کا موضوع بنایا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اور ان کے درمیان جو واضح فرق ہے وہ یہ ہے کہ جہاں احمد ندیم قاسمی نے اپنے بیشتر کرداروں کا انتخاب نچلے اور متوسط طبقے کے مذہبی مسلم گھرانوں سے کیا ہے وہیں اشک اپنے کردار انہیں طبقوں کے ہندو گھرانوں سے چن کر لائے ہیں۔ یہ کوئی قابل اعتراض بات نہیں ہے کیونکہ فنکار کا مشاہدہ اور تجربہ جن کرداروں کے تعلق سے زیادہ گہرا ہوتا ہے وہ اپنے اظہار کے لیے انہیں کا انتخاب بھی کرتا ہے۔ اشک نے بھی احمد ندیم قاسمی ہی کی طرح مذکورہ طبقوں کے مسائل ومصائب کا فنکارانہ ڈھنگ سے اظہار کیا ہے۔ خواتین کی پسماندگی، مظلومیت اور معاشرتی بندشوں میں ان کی گرفتاری وغیرہ ان کے محبوب موضوعات ہیں۔ اشک کے کئی افسانے احمد ندیم قاسمی ہی کی طرح نچلے متوسط طبقے کی اقتصادی بدحالی، جہالت اور تنگ نظری کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے طبقاتی کشمکش، بھوک اور بیماری جیسے مسائل کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ اشک اگرچہ ۱۹۳۵ء میں ہندی کی طرف منتقل ہو گئے تھے لیکن دو سال کے بعد پھر وہ اردو زبان کی طرف متوجہ ہوئے اور انہوں نے اردو زبان کو ''ڈاچی'' جیسا غیر معمولی اہمیت کا حامل افسانہ دیا۔ اشک کے ابتدائی دور کے افسانے اگرچہ رومانیت کی چاشنی میں ڈوبے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن وہ آگے چل کر حقیقت نگاری کی طرف بڑھے اور خالص رومانیت سے الگ ہٹ گئے۔ اشک کے افسانوں میں سنجیدگی، متانت اور فنکارانہ شعور پایا جاتا ہے۔ وہ افسانے کی ابتدا اس کے وسط، نقطۂ عروج اور اختتام میں کیفیاتی وحدت (Unity of effect) کا خصوصی طور پر دھیان رکھتے ہیں۔ اشک کے افسانوں میں ان کے مشاہدے کی گہرائی اور جذبات پر ان کی گہری نظر اور جزئیات پر ان کی دسترس کھل کر سامنے آتی ہے۔ انہیں اپنے معاشرے کا گہرا شعور ہے۔ وہ اپنے سماج کے بلند و پست سے واقف ہیں۔ ان میں خلوص اور احساس کی گرمی بھی ہے۔

احمد ندیم قاسمی اور اوپندر ناتھ کے افسانوی روّیے میں جو خاص اور باریک فرق دکھائی

دیتا ہے وہ یہ ہے کہ قاسمی سماجی موضوعات پر جہاں اپنی شخصیت کی چھاپ چھوڑتے ہیں وہیں اوپندر ناتھ اشک بسا اوقات سماجی افسانے کو بھی آپ بیتی کا درجہ دے دیتے ہیں۔ اشک کو قاسمی صاحب کی طرح کردار نگاری پر بھی دسترس حاصل ہے۔ ''انسان'' ''ناسور'' اور ''ہار جیت'' ان کے کچھ ایسے افسانے ہیں جو جگ بیتی ہونے کے باوجود آپ بیتی جیسے لگتے ہیں۔ اشک کے افسانوں میں عورت کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ انہوں نے نچلے متوسط طبقے کی خواتین کی زبوں حالی، بے بسی اور مظلومیت پر کئی افسانے لکھے ہیں۔ ان کے یہاں عورت سے ہمدردی کا ایک خاص رویہ نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ''قفس'' ''چٹان'' ''کونپل'' اور ''چیتن کی ماں'' ان کے ایسے ہی افسانے ہیں۔ ۱۹ر جنوری ۱۹۹۶ء کو پچاسی برس کی عمر میں جہاں احمد ندیم قاسمی کا ایک اچھا ہم عصر افسانہ نگار اس دنیا سے اٹھ گیا وہیں اردو افسانے کو بھی اس کی رحلت سے بڑا نقصان پہنچا ہے۔

سعادت حسن منٹو:

منٹو احمد ندیم قاسمی سے صرف چار سال پہلے ۱۱ر مئی ۱۹۱۲ء کو پنجاب کے ضلع جالندھر کے تحت قصبہ 'سمرا' میں پیدا ہوئے اور صرف ۴۳ سال کی عمر یعنی ۱۸ر مئی ۱۹۵۵ کو لاہور میں رحلت فرما گئے، لیکن اس چھوٹے سے عرصہ میں منٹو نے جتنے غیر معمولی اور نا قابل فراموش افسانے اردو ادب کو دیے اتنا احمد ندیم قاسمی کا کوئی دوسرا ہم عصر نہیں دے سکا۔ منٹو نے زیادہ تر افسانے جنسی موضوعات پر لکھے ہیں لیکن ان کا ہر افسانہ کسی نہ کسی عظیم پہلو کو لے کر ہی سامنے آتا ہے۔

منٹو اپنے زمانے میں بدنام افسانہ نگار رہے ہیں۔ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ جنسی موضوعات پر افسانے لکھنے کے الزام میں ترقی پسندوں نے انہیں اپنی صف سے باہر قرار دے دیا لیکن منٹو پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ دراصل وہ ایک سچے فنکار تھے اور کسی تنظیم یا نظریے سے بندھ کر رہ جانا ان کے لیے ممکن بھی نہیں تھا۔ منٹو حد درجہ انا پسند تھے اور ان کی انا پسندی کئی بار سارے حدود کو توڑ کر آگے نکل جاتی تھی۔ سعادت حسن منٹو کی افسانوی زندگی کا آغاز رسالہ ''عالمگیر'' لاہور کے ''روس نمبر'' سے ہوا۔ انہوں نے ''وکٹر ہیوگو'' اور ''آسکر وائلڈ'' (Oskar Wilde) کے ڈراموں کا ترجمہ بھی کیا۔ اس زمانے میں منٹو پر اشتراکی ادب کا گہرا اثر تھا۔ انہوں نے اپنی پہلی کہانی ''تماشا'' کے نام سے لکھی۔ منٹو نے اپنی آخری کہانی ''کبوتر اور کبوتری'' کے عنوان سے لکھ

کر اپنی افسانوی روایت کو وہاں چھوڑ دیا جہاں سے اب تک کوئی اسے آگے نہیں لے جا سکا۔ اپنے دیگر ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں سعادت حسن منٹو کی نظر معاشرے اور سماج یا اجتماعی زندگی کے مسائل سے زیادہ انسان کی انفرادی جنسی اور نفسیاتی پہلوؤں پر جاتی ہے۔ وہ آدمی کے اندر چھپی ان گہری سچائیوں کو باہر نکال لاتے ہیں جو عام نظر سے پوشیدہ رہتی ہیں۔ منٹو اردو کے ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جو آبرو باختہ عورتوں اور جرائم پیشہ لوگوں کے یہاں بھی چھپے ہوئے گہرے انسانی جذبوں کو سمجھ لیتے ہیں اور انہیں اپنے افسانوں کے ذریعہ سامنے بھی لے آتے ہیں۔ منٹو کا موضوع سماج سے زیادہ انسان ہے یعنی وہ سماج کے حوالے سے انسان تک نہیں بلکہ انسان کے حوالے سے سماج تک پہنچتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''منٹو کے افسانے'' ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا تھا عنوان سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ منٹو ایک انانیت پسند فنکار ہے اور وہ اپنے افسانوی مجموعے کا نام رکھتے ہوئے ادبی دنیا کو یہ جتا دینا چاہتا ہے کہ منٹو جوان افسانوں کا خالق ہے وہ سب سے الگ اور ممتاز ہے۔ یعنی یہ منٹو کے افسانے ہیں کسی عام افسانہ نگار کے نہیں۔ ابتدائی دور میں سعادت حسن منٹو نے ''گوگول'' ''ترگنیف'' ''چیخوف'' اور ''گورکی'' جیسے روسی افسانہ نگاروں کے اثرات قبول کیے۔ انہوں نے ان ادیبوں کے متعدد افسانوں کا اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ سید وقار عظیم نے منٹو کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''منٹو کے موضوعات بہت وسیع اور گمبھیر ہیں۔ ''کلرک'' ''طوائف'' ''مزدور'' ''رندِ خرابات'' ''زاہد پاک'' ''کشمیر، بمبئی، دہلی، لاہور فلم اسٹوڈیو، کالج، بازار، گھر، ہوٹل، چائے خانے، بچے بوڑھے، جوان عورتیں، مرد اور ان سب کی ذہنی الجھنیں اور ان ساری چیزوں سے بڑھ کر جنسی تہیں اور اس کے گونا گوں مناظر منٹو کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔'' [1]

منٹو خود اپنے افسانوی مجموعے ''اوپر نیچے اور درمیان'' کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''معلوم نہیں کمبخت کو ایسے گرے ہوئے انسانوں کو اٹھانے میں کیا مزا آتا ہے ساری دنیا انہیں حقیر اور ذلیل سمجھتی ہے۔ مگر وہ انہیں سینے سے لگاتا ہے۔ ان کو پیار کرتا ہے۔'' ممتاز حسین نے کہا ہے کہ ''وہ منٹو نیکی کی تلاش میں نکلتا ہے اور

[1] ماہنامہ ''حرفِ آخر'' منٹو نمبر، مارچ ۱۹۸۸ء، ص ۴۶

اس کی ایک کرن ایک ایسے انسان کے پیٹ سے نکلتی ہے جس کے بارے میں آپ اس قسم کی کوئی توقع ہی نہیں رکھتے، یہ ہے منٹو کا کارنامہ۔'' [۱]

ایک اور جگہ منٹو نے اپنے بارے میں لکھا ہے:

''زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے واقف ہیں تو میرے افسانے پڑھئے۔ اگر آپ ان افسانوں کو برداشت کر سکتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ زمانہ نا قابل برداشت ہے۔ میری تحریروں میں کوئی نقص نہیں جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے وہ دراصل موجودہ نظام کا ایک نقص ہے۔'' [۲]

یہ منٹو کا اپنے بارے میں کافی دیانتدارانہ تبصرہ ہے۔ وہ جس معاشرے کی گندگی نکال نکال کر سامنے لا رہا تھا وہ معاشرہ ہی واقعتاً گندہ تھا۔ منٹو نے سچائی پر پردہ نہیں ڈالا۔ اسی لیے وہ اپنے افسانوں کی بدولت فحش نگار اور عریاں نویس کہلایا۔ منٹو پر فحش نگاری کے سلسلے میں مقدمے بھی چلے، سزا بھی ہوئی۔ بدنامی بھی ہوئی، آلام و مصائب کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ لیکن اس نے جنسی موضوعات کی طرف اپنے جھکاؤ کا اظہار کرتے ہوئے جس سچائی کا اظہار کیا ہے وہ لائق توجہ ہے:

''زیادہ تر جنسی مسائل ہی آج کے ادیبوں کی توجہ کا مرکز کیوں بنے ہوئے ہیں۔ اس کا جواب حاصل کرنا کوئی زیادہ مشکل نہیں۔ یہ زمانہ عجیب و غریب قسم کے اضداد کا زمانہ ہے۔ عورت قریب بھی ہے دور بھی۔ کہیں مادر زاد برہنگی نظر آتی ہے کہیں سر سے پیر تک ستر پوشی۔ کہیں عورت مرد کے بھیس میں کہیں مرد عورت کے بھیس میں۔ دنیا ایک بہت بڑی کروٹ لے رہی ہے۔ ہندوستان میں یہاں آزادی کا ننھا منا بچہ غلامی کے دامن سے اپنے آنسو پونچھ رہا ہے ایک افراتفری سی مچی ہوئی ہے۔ اس شورش میں ہم نئے لکھنے والے اپنے قلم سنبھالے کبھی اس مسئلے سے ٹکراتے ہیں کبھی اس مسئلے سے۔'' [۳]

---

۱ منٹو کے افسانوں میں حقیقت نگاری، ماہنامہ ''پاسبان'' چنڈی گڑھ، شمارہ فروری ۱۹۸۹، ص ۱۱

۲ ایضاً　　''　　''　　''　　''　　''

۳ ''ماہنامہ ''سویرا'' لاہور، مضمون ''ہمارے مسائل، منٹو'' شمارہ ۱

منٹو واقعتاً اپنے ہم عصروں میں سب سے ذہین چابک دست اور باکمال قلمکار ہیں۔ ان کے مزاج میں انانیت ہی نہیں بلکہ ایک طرح کی ضد بھی تھی۔ جنسی مسائل پر جو افسانے منٹو نے لکھے ان میں ''دھواں''، ''پھاہا''، ''چوہے دان''، ''بو''، ''ٹھنڈا گوشت''، ''کھول دو'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ''بو'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' پر فحاشی کے الزام میں منٹو پر مقدمے بھی چلے۔ انہوں نے فسادات کے موضوع پر بھی کئی بہترین افسانے لکھے ہیں۔ ''نیا قانون''، ''سہائے'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' اسی سلسلے کے اہم افسانے ہیں۔ منٹو کی افسانہ نگاری کے بارے میں سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک فن کی حیثیت سے منٹو کے سب سے کامیاب افسانے وہی ہیں جہاں وہ ہمیں جنسی جذبے کے رینگتے اور مچلتے ہوئے احساس کی تصویریں بناتے یا طوائف کے ماحول میں گھومتے پھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس فضا میں اور اس ماحول میں پہنچ کر منٹو کے ذہن اور قلم میں بلا کی تیزی، روانی اور شگفتگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں آ کر ان کی طنز میں لطافت بھی آ جاتی ہے اور تندی اور شوخی بھی۔ یہاں کے مناظر میں صداقت کی رنگینی، یہاں کے کرداروں میں زندگی کے مکمل نقوش اور یہاں کے جذبات میں کھرا پن ہے۔''[1]

منٹو نے بہت بلند پایہ افسانے لکھے ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں ان کا مقام صف اول کا ہے۔ اسی سبب اپنے عہد کے وہ ناقابل فراموش افسانہ نگار ہیں۔

حیات اللہ انصاری:

حیات اللہ انصاری ۱۹۱۲ء میں پیدا ہوئے۔ وہ عمر کے لحاظ سے احمد ندیم قاسمی سے چار سال بڑے ہیں لیکن دونوں کی افسانہ نگاری کا عہد ایک ہی ہے۔ اس لیے انہیں قاسمی کا ہم عصر افسانہ نگار ہی مانا جائے گا۔ حیات اللہ انصاری کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۳۹ء میں طبع ہو کر قارئین کے سامنے آیا تھا۔ اس مجموعے میں ''کمزور پودھا''، ''بھرے بازار میں'' اور ''ڈھائی سیر آٹا'' جیسے افسانوں نے اردو کے قارئین کو کافی متاثر کیا تھا۔ حیات اللہ انصاری نے افسانہ نویسی کی ابتدا کب کی اس کا پتہ لگانا تو قدرے دشوار ہے لیکن ان کا پہلا افسانہ ماہنامہ ''جامعہ'' کے اکتوبر

[1] ''نیا افسانہ'' وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۶ء، ص ۱۶۱

شمارے میں ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا تھا۔ ان کے پہلے افسانے ہی نے یہ احساس دلا دیا تھا کہ ان میں کہانی کہنے کا سلیقہ ہے۔ اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں قوت مشاہدہ اور جزئیات رسی سے کام لینے کا فن انہیں زیادہ بہتر ڈھنگ سے آتا ہے۔ اس سب کے باوجود حیات اللہ انصاری کی ہمیشہ یہ کمزوری رہی کہ وہ غیر ضروری تفصیلات دے کر افسانے کو بوجھل بنا دیتے ہیں۔ اگرچہ ان کا بیان سادہ دلکش اور غیر پیچیدہ ہوتا ہے لیکن تفصیلات کی بھرمار کے باعث کئی بار قاری پر اکتاہٹ کی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

حیات اللہ انصاری کے موضوع بھی قریب قریب وہی ہیں جو ان کے دیگر ہم عصر افسانہ نگاروں کے ہیں۔ انہوں نے بھی پریم چند کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے کمزور طبقوں کی زبوں حالی، انسانیت کی ابتری، اقتصادی پسماندگی اور معاشرے کے دیگر اہم مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔ ''انگارے'' کی اشاعت نے ذہنی آزادی کا دروازہ ادب پر کھولا۔ بعد کے سالوں میں اس کا بھی اثر حیات اللہ انصاری کے ذہن پر پڑا۔ ان کے دیگر اہم افسانوں میں ''بیوقوف''، ''ادایا قضا'' اور ''کمزور پودھا'' کافی مقبول ہوئے۔ یہ تینوں افسانے اولاً ماہنامہ ''جامعہ'' دہلی کے شمارہ جولائی ۱۹۳۱ء، نومبر ۱۹۳۵ اور دسمبر ۱۹۳۵ میں بالترتیب شائع ہوئے تھے۔ حیات اللہ انصاری کا چونکہ صحافت سے بھی گہرا اور لمبا تعلق رہا۔ اس لیے ان کے بیشتر افسانوں پر صحافیانہ رنگ بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ کئی بار تو افسانوں کے بعض حصوں پر صحافتی رپورٹوں کا گمان ہونے لگتا ہے۔

حیات اللہ انصاری کے افسانوں میں ''آخری کوشش'' کے عنوان سے لکھا گیا افسانہ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اسے ان کے بہترین افسانوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ بات بھی ذمہ داری سے کہی جا سکتی ہے کہ انصاری کا یہ افسانہ پریم چند کے افسانے ''کفن'' کا ارتقائی روپ ہے۔ اس میں معنویت، گہرائی اور انسانی مسائل کے تعلق سے افسانہ کے تاثرات فن کی شکل میں ڈھل کر سامنے آتے ہیں۔

حیات اللہ انصاری کا پہلا افسانوی مجموعہ ''کتاب دان'' لکھنؤ کے زیر اہتمام ۱۹۳۹ء میں ''انوکھی مصیبت'' کے نام سے منظر عام پر آیا۔ دوسرا مجموعہ ۱۹۴۶ء میں ''بھرے بازار میں'' کے عنوان سے، تیسرا مجموعہ ۱۹۵۵ء میں ''شکستہ کنگورے'' کے نام سے اور چوتھا مجموعہ ''خلاص'' کے نام سے شائع ہوا۔ ان کی مشہور کہانیوں میں ''کالا دیوتا''، ''دو شکر گزار آنکھیں''، ''ماں اور بیٹا''، ''بارہ برس کے بعد'' اور ''سہارے کی تلاش'' جیسی کہانیاں بھی حیات اللہ انصاری کے فن کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصروں میں ان کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔

کرشن چندر:

کرشن چندر اپنے زمانے میں اردو کے سب سے مقبول افسانہ نگار رہے ہیں۔ ایک وقت تو ایسا بھی آیا کہ افسانہ نگاری میں ان کے علاوہ کسی اور کا نام بھی بہت کم قارئین کی زبان پر آتا تھا۔ اس میں اس تشہیر کا بھی بہت بڑا ہاتھ رہا جو ترقی پسندوں نے کرشن چندر کو اوپر اٹھانے میں کی۔ اس عہد کے تنقید نگاروں نے انہیں ایشیا کا عظیم افسانہ نگار ہونے کا لقب دیا۔ وہ ایشیا کے عظیم افسانہ نگار تھے یا نہیں تھے، فیصلہ ہونے میں بہت زیادہ عرصہ نہیں لگا کیونکہ اردو افسانے نے ان کی شاعرانہ نثر کو جو کبھی ان کا طرۂ امتیاز تھی بعد میں پایۂ اعتبار سے نیچے گرا دیا۔ پھر بھی کرشن چندر اپنے عہد کے بہت اہم افسانہ نگار ہیں اور ان کا تذکرہ کیے بغیر اردو کی افسانوی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔ کرشن چندر حقیقت نگار ہوتے ہوئے بھی شاعرانہ تخیل سے اس حد تک کام لیتے ہیں کہ ان کی پیدا کی ہوئی افسانوی فضا دلچسپ تو ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس گرفت کو کمزور کر دیتی ہے جو افسانے میں حقیقت نگاری سے عبارت ہے۔

کرشن چندر احمد ندیم قاسمی سے دو سال پہلے ۱۹۱۴ میں ریاست ''بھرت پور'' میں پیدا ہوئے تھے اور ۸/ مارچ ۱۹۷۷ کو بمبئی میں انتقال کر گئے۔ ان کی کئی کہانیوں پر فلمیں بھی بنیں۔ کرشن چندر کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۳۸ء میں ''طلسم خیال'' کے عنوان سے مکتبہ اردو لاہور نے شائع کیا تھا۔ اس مجموعے میں زیادہ تر افسانے رومانی لب و لہجہ لیے ہوئے ہیں۔ یوں تو کرشن چندر کے بھی افسانوں میں ایک عجیب طرح کی رومانوی کسک اور خواب ناک انقلابی امنگوں کی فضا موجود رہتی ہے لیکن بعض افسانوں مثلاً ''آنگن'' اور ''جہلم میں ناؤ پر'' سے رومان کے ساتھ ساتھ زندگی کے تلخ حقائق کا بھی سراغ ملتا ہے۔ ان افسانوں کے ماحول میں ایک پراسرار سی افسردگی بھی محسوس ہوتی ہے۔ ''طلسم خیال'' کے بعد کرشن چندر کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''نظارے'' شائع ہوا۔ یہ وہ مجموعے ہیں جن کے افسانے کرشن چندر کے سماج اور زندگی کے اور زیادہ قریب آنے کا سراغ دیتے ہیں۔ ''نظارے'' کے افسانوں میں کمزور طبقے کے انسانوں اور ان کے مسائل سے افسانہ نگار کی گہری ہوتی جارہی وابستگی کا پتہ چلتا ہے۔ کرشن چندر کا سب سے خوبصورت افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' مانا جاتا ہے۔ یہ فن کے لحاظ سے بھی چست درست ہے۔ ان کے جو دوسرے افسانوی مجموعے شائع ہو کر قارئین تک پہنچے، ان میں ''ٹوٹے ہوئے تارے'' ''ان داتا''

''زندگی کے موڑ پر'' ''ہم وحشی ہیں'' ''ہوائی قلعے'' ''تین غنڈے'' ''اجنتا سے آگے'' ''ایک گرجا ایک خندق'' ''سمندر دور ہے'' ''نغمے کی موت'' ''نئے غلام'' اور ''گھونگھٹ میں گوری جلے'' وغیرہ ہیں۔ اردو کے ایک سنجیدہ نقاد منظر اعظمی نے اپنے ایک مضمون میں کرشن چندر کے فن کے بارے میں یوں اظہار خیال کیا ہے:

> ''اس میں شک نہیں کہ کہانی کی دنیا کا وہ بے تاج بادشاہ تھا۔ اس کے قلم میں جادو تھا۔ اس کا طرز مرصع، مجسم شعر اور سحر کار تھا۔ مجھے اس کی عبارتوں میں رنگ و بو کی قوس قزح کھلی نظر آئی ہے۔ وہ قاری کے ذہن کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ایک بھینی بھینی خوشبو اور ایک ہلکی تہہ کا گلال اس کی سطروں میں پھیلا ہوا رہتا ہے۔ جس سے پڑھنے والا پلک بھی نہیں جھپکتا اور اس کے ساتھ ساتھ انجام تک چلتا ہے۔ اس کی کہانیوں کا انجام اتنا حیرتناک اور بصیرت افروز ہوتا ہے کہ قاری چونک پڑتا ہے۔ اور رنگینیوں کا سارا جادو ایک سنجیدہ فکر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی کہانیاں فکر کو جھنجوڑنے اور شعور کو بیدار کرنے والی ہوتی ہیں۔ وہ محض حسن و عشق اور جنس کی ہی بات نہیں کرتا، سماجی شعور کی کرنیں بھی ذہنوں میں اتارتا جاتا ہے۔ اس کے یہاں صحیح معنوں میں مسرت و بصیرت کی خوشبو معطر کرتی رہتی ہے۔ اس کی نثر غالب کی غزل بھی تھی اور ''انوری'' کا قصیدہ بھی۔'' [۱]

مختصر یہ کہ کرشن چندر ترقی پسند عہد کے اہم افسانہ نگاروں میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ ان کا نام ان چند افسانہ نگاروں میں ہمیشہ شامل رہے گا۔ جن میں ایک احمد ندیم قاسمی بھی ہیں۔

خواجہ احمد عباس:

احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ایک اور نمایاں نام خواجہ احمد عباس کا ہے۔ یہ افسانہ نگار بھی تھے، فلم کار بھی، مکالمہ نگار بھی، کالم نویس اور صحافی بھی۔ گویا خواجہ صاحب کی ذہانت مختلف شعبوں میں کام کرتی رہی۔ ایک طرف انہوں نے فلمیں بنائیں تو دوسری طرف برسوں تک ''اردو بلٹز'' کا ایک کالم ''آزاد قلم'' کے عنوان سے متواتر لکھتے رہے جو اردو کے قارئین میں بہت

۱۔ ''کہانی کی دنیا کا بے تاج بادشاہ'' ڈاکٹر منظر اعظمی، ''شاعر'' بمبئی کرشن چندر نمبر ۱۹۷۷ء ص ۷۰

مقبول تھا۔ خواجہ احمد عباس ذہنی اور نظریاتی طور پر پوری طرح ترقی پسندوں کے اشتراکی نظریے کے علمبردار رہے۔ وہ دیانت داری کے ساتھ آگے بڑھ کر اشتراکیت سے جڑے رہے۔ انہوں نے خود بھی کچھ لکھا تو اسی نظریے کے تحت لکھا۔ فلمیں بھی اسی نقطہ نظر کے تحت بنائیں۔ ''دو بیگھا زمین'' اور ''روٹی کپڑا اور مکان'' جیسی فلمی کہانیاں انہیں کے زورِ قلم کا نتیجہ تھیں۔ ان کی کچھ فلموں نے پردے پر زبردست کامیابی حاصل کی۔

خواجہ احمد عباس ۷/جون ۱۹۱۴ء کو قاسمی صاحب سے دو سال پہلے پانی پت میں پیدا ہوئے اور بمبئی میں یکم جون ۱۹۸۷ء کو رحلت کر گئے۔ انہوں نے اپنی افسانوی زندگی کا آغاز ۱۹۳۶ء میں پہلی کہانی ''ابابیل'' کے عنوان سے لکھ کر کیا تھا۔ یہ اسی سال ماہنامہ جامعہ دہلی میں شائع ہوئی تھی۔ خواجہ احمد عباس کرشن چندر سے بھی زیادہ بسیار نویس تھے۔ وہ ایک ہی وقت میں اخبار کا کالم، فلمی مکالمے، افسانے اور جانے کیا کچھ باآسانی لکھنے پر قادر تھے۔ ان کی ادب نویسی کا یہ سلسلہ آخری وقت تک جاری رہا۔ جہاں تک افسانہ نگاری کا معاملہ ہے احمد عباس کے جو افسانے قارئین تک پہنچے ان میں ''ایک لڑکی'' ''پاؤں میں پھول'' ''میں کون ہوں'' ''کہتے ہیں جس کو عشق'' ''دیا جلے ساری رات'' ''زعفران کے پھول'' ''پیرس کی ایک شام'' ''گیہوں اور گلاب'' ''بیسوی صدی کے لیلیٰ مجنوں'' ''نیلی ساڑھی'' اور ''نئی دھرتی نئے انسان'' قابل ذکر ہیں۔ احمد عباس کا اندازِ نگارش سادہ لیکن ڈرامائی ہوتا ہے۔ مشہور ترقی پسند ناقد ڈاکٹر محمد حسن نے ان کے بارے میں لکھا ہے:

> ''ان (خواجہ احمد عباس) کا کارنامہ تھا کہ وہ اپنے فن کو اپنے دور اور وطن کی حقیقت سے قریب رکھتے تھے اور پھر حقیقت خواہ کتنی ہی سنگین کیوں نہ ہو اس کو اپنے اوپر طاری کرنا یا اس سے مغلوب ہونے کے بجائے ایک سچے مگر رومان پسند وطن پرست کی طرح انسان کی اس صلاحیت پر یقین رکھتے تھے کہ ایک نہ ایک دن وہ ان سنگین حقیقتوں کو خوبصورت خوابوں کی تعبیر کی شکل میں ڈھال ہی لے گا۔'' [۱]

کرشن چندر نے بھی خواجہ احمد عباس کے بارے میں یوں کہا تھا:

''میں جب اپنے افسانے پڑھتا ہوں اور عصمت، بیدی اور منٹو کے تو ایسا

---

[۱] 'خواجہ احمد عباس'' ایوان اردو دہلی۔ شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۴۴

معلوم ہوتا ہے کہ ہم لوگ نہایت خوبصورت رتھ پر بیٹھے چلے جا رہے ہیں اور عباس ہوائی جہاز پر سفر کر رہے ہیں۔ اپنے یہاں شعریت ہے، خوبصورتی ہے، پہیے منقش ہیں، گھوڑوں کے گلے میں نقرئی گھنٹیاں ہیں لیکن چال میں قیامت کی سست رفتاری ہے۔ اور سڑک بھی کچی ہے، جگہ جگہ ہچکولے لگتے ہیں۔ لیکن عباس کی تحریروں میں کہیں، ہچکولے نہیں ہیں۔ سڑک صاف، سیدھی اور پختہ ہے اور قلم میں (Air) ایر کے ٹائر لگے ہوئے ہیں۔ ہوا کی روانی اور تیز رفتاری دونوں اس میں موجود ہیں۔'' [1]

خواجہ احمد عباس نے عام طور پر شہری متوسط تعلیم یافتہ طبقے سے اپنے کردار چنے ہیں۔ ان کا مشاہدہ گہرا اور کہانی کہنے کا ڈھنگ پر اثر ہے۔ ہر افسانے میں نظریے سے ان کی وابستگی کبھی پردے پر اور کبھی پردے کے پیچھے جھانکتی نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصروں میں انہیں اہم مقام حاصل ہے۔

عصمت چغتائی:

احمد ندیم قاسمی کے اہم معاصرین میں عصمت چغتائی کا نام شامل ہے۔ وہ ترقی پسند عہد کی ایک ایسی ہی بے باک افسانہ نگار ہیں جیسے سعادت حسن منٹو۔ عصمت نے بھی اپنے بعض افسانوں میں جنسی مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔ ترقی پسند عہد کی خواتین افسانہ نگاروں میں کوئی ان کا ہم سر نہیں ہے۔ منٹو کے افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''بو'' پر اگر فحاشی کے الزام میں مقدمہ چلا تو عصمت چغتائی کے افسانے ''لحاف'' کو بھی فحش قرار دے کر فحاشی کے الزام میں اس پر مقدمہ چلایا گیا۔ منٹو اور عصمت دونوں ہی اردو کے ایسے بڑے (فنکار) افسانہ نگار ہیں جنہوں نے جنسیات کے پہلو پر قلم اٹھاتے ہوئے بھی اپنے فکر کا مرکز و محور کسی پوشیدہ انسانی کیفیت یا تجربے کو ہی رکھا ہے۔ عصمت دراصل متوسط طبقے کے افراد کی خانگی زندگی کے مسائل پر لکھنے والی خاتون افسانہ نگار ہیں۔ ان کے بیان میں شوخی اور کہانی کہنے کا فن نمایاں ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے عصمت کے بارے میں یوں اظہار خیال کیا ہے:

''ممکن ہے کہ ان کا (عصمت کا) سارا فن مشاہدہ ہو۔ اور ذاتی تجربات کا اس

---

[1] ''خواجہ احمد عباس کی افسانہ نگاری'' مصنف کرشن چندر، ماہنامہ ''نیا دور'' بنگلور، شمارہ اپریل تا ستمبر ۱۹۸۸ء ص ۷

میں کوئی دخل نہ ہو۔ ممکن ہے ان کے افسانوں کو ان کی شخصیت اور ان کی زندگی سے کوئی واسطہ نہ ہو۔ اگر ایسا ہے تو یہ بے تعلق خارجیت واقعی ایک معجزہ ہے۔" [۱]

انتظار حسین نے عصمت اور منٹو کے جنسی موضوعات پر لکھے ہوئے افسانوں کا تذکرہ کرتے ہوئے کہا ہے:

"عصمت جن معاملات کا مشاہدہ کرنے کے بعد محض ایک شوخ تبسم کے ساتھ گزر جاتی ہیں وہاں منٹو کی مثال اس نٹ کھٹ لڑکے کی سی ہے جو کواڑیں، چوکھٹ کھول دے اور تالیاں بجا بجا کر کہے "آہا ہم نے دیکھ لیا۔" [۲]

انتظار حسین کا درج بالا تبصرہ صحیح اور صداقت پر مبنی ہے۔ عصمت اکثر نازک مقامات سے جہاں ہلکی جھلک دکھا کر سلامت روی سے گزر جاتی ہیں وہیں منٹو نازک مقامات کا کئی بار پوسٹ مارٹم کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

ڈاکٹر سید اعجاز حسین نے عصمت کے فن کے سلسلہ میں یوں روشنی ڈالی ہے:

"ان کے افسانوں میں ان بے زبان لڑکیوں کے مسائل ہیں جو ازدواجی زندگی کی چکی میں پستے پستے خاموشی سے دم توڑ دیتی ہیں۔ ان شوخ اور طرار لڑکیوں کی بھی تمناؤں کا بیان ان کے یہاں ملتا ہے جو جنسی خواہشات سے مغلوب ہو کر اپنی زندگی تباہ کر لیتی ہیں اور معاشرے کے لیے بھی ایک مصیبت اور مسئلہ بن جاتی ہیں۔" [۳]

عصمت نے بہت سے افسانے لکھے۔ لیکن جس افسانے نے انہیں شہرت کی بلندی پر پہنچایا وہ ان کا افسانہ "لحاف" ہے۔ عصمت کے دوسرے عام افسانوں میں "کلیاں" "چوٹیں" "چھوئی موئی" "ایک بات" اور "دو ہاتھ" بھی بہت اہم اور قابل ذکر افسانے ہیں۔ عصمت چغتائی کو قارئین عام طور پر ان کے افسانے "لحاف" سے یاد کرتے ہیں۔ یہ اس لیے بھی ہے کہ مقدمے کی گرفت میں آنے کی وجہ سے ان کا یہ افسانہ دوسرے افسانوں کے مقابلے میں زیادہ

---

[۱] عصمت چغتائی، سہ ماہی "نیا ادب" بمبئی، سنہ اشاعت ۱۹۷۷ء، ص ۱۳-۱۴

[۲] "شر اور بدعت" مصنف انتظار حسین، ماہنامہ ادب لطیف لاہور، شمارہ اکتوبر ۱۹۴۷ء

[۳] "اردو افسانوں کا چوتھا ستون" ماہنامہ "پرواز ادب" پٹیالہ شمارہ مارچ اپریل ۱۹۹۲ء، ص ۱۳

مشہور ہوا تھا۔ یہ افسانہ ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اشاعت کے بعد یہ قانون کی زد میں آیا اور اس پر فحاشی کے الزام میں عصمت چغتائی کو لاہور کی ایک عدالت کے چکر کاٹنے پڑے۔ اس وقت زیادہ تر ثقہ بزرگوں کا الزام تھا کہ عصمت کے اعصاب پر جنس ایک مرض کی طرح سوار ہے۔ لیکن بالآخر عدالت نے عصمت کو فحاشی کے الزام سے باعزت بری کیا۔

عصمت نے صرف جنسی کہانیاں ہی نہیں لکھیں بلکہ انہوں نے بوڑھی بے بس عورتوں اور سماج کے ستائے ہوئے لوگوں کے دکھ درد کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ''ننھی کی نانی'' ''چوتھی کا جوڑا'' اور ''جڑیں'' ان کے اسی قبیل کے افسانے ہیں۔ عورت ہونے کے ناطے عصمت چغتائی خواتین کی ذہنی اور نفسیاتی تہوں کے اندر جھانکنے میں خاصی مہارت رکھتی ہیں۔ افسانہ نویسی کے فن میں وہ ایک حقیقت نگار افسانہ نویس ہیں۔ ان کی کہانی ''چھوٹی آپا'' نوجوان لڑکیوں کی جذباتی زندگی کی بہت کامیاب اور فنکارانہ انداز سے ترجمانی کرتی ہے۔ ''ایک شوہر کی خاطر''، ''اف یہ بچے'' بھی خواتین کے مسائل پر مبنی افسانے ہیں۔ عصمت کا افسانہ ''پیشہ'' بھی ان کے اہم ترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ ''جڑیں'' فسادات کے موضوع پر لکھی ہوئی ان کی اچھی کہانی ہے۔ اردو افسانوں کو نکھارنے اور آگے بڑھانے میں عصمت کا بہت بڑا حصہ ہے۔ عصمت ۲۱ رجولائی ۱۹۱۵ء کو بدایوں میں پیدا ہوئیں۔ اور ۷۶ سال کی عمر میں چوبیس اکتوبر ۱۹۹۱ء کو بمبئی میں انتقال کر گئیں۔ وہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار تھیں۔ اگر چہ طرز بیان اور دوسرے فنی پہلوؤں کے نقطۂ نظر سے وہ احمد ندیم قاسمی کے طرز نگارش سے کافی مختلف ہیں لیکن قاسمی صاحب کے اہم معاصرین میں ان کا شمار بہر حال ہوتا ہے۔ یہاں یہ بحث نہیں ہے کہ ان میں سے کون بڑا افسانہ نگار ہے اور کون چھوٹا۔ دونوں ہی اردو افسانہ نگاری کے بلند قامت ستون ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی:

ترقی پسند عہد کے افسانہ نگاروں میں راجندر سنگھ بیدی اپنے اسلوب، فنی بصیرت، کردار شناسی اور افسانے کے ٹریٹ مینٹ کے معاملے میں سب سے منفرد اور اعلیٰ مقام کے حامل ہیں۔ زبان و بیان پر پنجابیت کا اثر نمایاں نہ ہوتا تو وہ ہر لحاظ سے اردو کے ایک ایسے افسانہ نگار ہوتے جن پر کسی بھی پہلو سے انگلی اٹھایا جانا ممکن نہیں تھا۔ زبان و بیان کی ہلکی سی خامی کو صرف نظر کریں تو بیدی ترقی پسند عہد کے سب سے اہم اور قد آور افسانہ نگار مانے جائیں گے۔ منٹو جہاں اپنے

میدان کا شہسوار ہے تو بیدی بھی اپنے میدان کا۔ انسانی نفسیات پر ان کی پکڑ بہت گہری ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی اندرونی تہوں میں اتر کر ان سچائیوں کو باہر نکال لاتے ہیں جو کبھی ظاہر نہیں ہوتیں۔ بیدی کو کہانی بننے کا سلیقہ آتا ہے۔ کردار نگاری میں غضب کی صلاحیت ہے۔ وہ واقعہ یا واقعات کی زنجیر کو اس انداز سے پرونے کا فن بخوبی جانتے ہیں جس سے افسانے کا فن اپنے اعلیٰ معیار کو پہنچتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی طرح یوں تو راجندر سنگھ بیدی نے اپنے افسانوں کے بیشتر کردار پنجاب کے ماحول ہی سے اخذ کیے ہیں لیکن افسانے کے ساتھ بیدی اور احمد ندیم قاسمی کا برتاؤ الگ الگ ہے۔ ندیم کا سروکار جہاں سماجی عوامل سے زیادہ رہتا ہے وہیں بیدی کا کرداروں کی انفرادی، شخصی اور نفسیاتی سچائیوں سے۔ اس کے باوجود بیدی کے کردار اپنے سماجی پس منظر سے الگ نہیں ہیں۔

بیدی یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کو لاہور میں پیدا ہوئے اور ۱۱ رنومبر ۱۹۸۴ء کو بمبئی میں وفات پا گئے۔ بیدی کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۲ء میں ہوا۔ یہ ان کی طالب علمی کا زمانہ تھا۔ احمد ندیم قاسمی کا تخلیقی کام بھی قریب قریب اسی زمانے میں شروع ہوا تھا۔ لیکن بیدی نے اپنی طالب علمی کے زمانے سے ہی افسانہ نگاری شروع کر دی تھی۔ ابتدا میں انہوں نے ''محسن لاہوری'' کے نام سے اردو پنجابی اور انگریزی میں نظمیں لکھیں جو اس وقت کے بعض رسائل میں شائع بھی ہوئیں۔ ایسا لگتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی طرح انہوں نے بھی اپنے تخلیقی کام کی ابتدا شاعری سے کی تھی اور اس کی وجہ سے محسن تخلص بھی اختیار کیا۔ لیکن جلد ہی وہ نظم نگاری سے ہٹ کر افسانہ نگاری کی طرف راغب ہو گئے اور اسی کے ہو رہے۔ بیدی کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دانہ ودام'' کے عنوان سے ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے کی اشاعت کے بعد ہی بیدی اردو کے افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں شمار ہونے لگے تھے۔ روایت ہے کہ جب بیدی کا یہ افسانوی مجموعہ جامعہ کے پروفیسر ''مجیب'' کے ہاتھ میں پہنچا تو وہ مہینوں تک اسے ساتھ ساتھ لیے پھرتے رہے اور کہتے رہے کہ اردو میں آج تک افسانوں کا اتنا اچھا مجموعہ نہیں دیکھا۔ ''دانہ ودام'' کی اشاعت کے بعد ۱۹۴۲ء میں بیدی کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''گرہن'' شائع ہو کر منظر عام پر آیا۔ ان کا تیسرا افسانوی مجموعہ ''کوکھ جلی'' کے عنوان سے ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا۔ یہ تینوں مجموعے اردو کے افسانوی ادب میں تاریخی حیثیت کے حامل ہیں۔ معروف ترقی پسند نقاد آل احمد سرور نے بیدی کے تعلق سے لکھا ہے:

''بیدی کہانی لکھتے ہیں نہ سیاست بگھارتے ہیں۔ نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں نہ

شاعری کرتے ہیں۔ نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں عام زندگی، عام لوگ، عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں۔'' ۱

بیدی اردو کے ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے افسانے انسان کے تعلق سے قاری کی بصیرت میں اضافہ کرنے کے موجب بنتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے حوالے سے قارئین کی ملاقات جن کرداروں سے ہوتی ہے وہ انسانی فطرت اور اس سماج کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں جس میں وہ رہ رہے ہیں۔ ان کے یہاں صرف بیانیہ ہی نہیں ہے تفکر اور تجزیہ بھی ہے۔ جس طرح روس کا عظیم المرتبت افسانہ نگار چیخوف انسانی زندگی کے پوشیدہ پہلوؤں کو الفاظ کا جامہ پہنا کر تشت از بام کر دیتا ہے۔ اسی طرح راجندر سنگھ بیدی بھی اپنے کرداروں کے باطن اور چھپے ہوئے گوشوں کو فنی مہارت کے ساتھ قلم سے کاغذ پر لے آتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں گھریلو زندگی کی الجھنیں بھی ہیں، انسانوں کی سماجی اور انفرادی پریشانیاں بھی، خواب اور آرزوئیں بھی۔ بیدی انسانی نفسیات کے سب سے ماہر نباض ہیں۔ وہ گہرائی میں اتر کر اپنے کرداروں کی گرہیں کھولتے جاتے ہیں۔ بیدی کے افسانے ''گرہن''، ''کوکھ جلی'' اور ''لاجونتی'' وغیرہ ان افسانوں میں شامل ہیں جن کو بلا خوف و تردید حقیقت نگاری کی اعلیٰ مثال کہا جا سکتا ہے۔ فیاض رفعت نے اپنی کتاب ''زندہ اپنی باتوں میں'' ''عصمت، بیدی اور عباس'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

''بیدی کا افسانہ پڑھنے والے کے جذبات کو مشتعل نہیں کرتا بلکہ اس کی فکر کرتا ہے۔ وہ تلقین و تبلیغ سے بھی گریز کرتے ہیں۔ گو کہ اپنے ایٹی ٹیوڈ (Attitude) میں ترقی پسند تھے۔ مگر پروپیگنڈائی چیزوں سے وہ ہمیشہ گریزاں رہے۔ بیدی کی بڑی خوبی یہ ہے کہ بظاہر سادگی اور سادہ لوحی کے ساتھ بڑی گہرائی اور گیرائی کا اظہار کر جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی کرافٹ میں ''چیخوف'' کا بڑا ہاتھ ہے۔ اسی طور ان کے افسانوں کا استہزا و طنز ''گوگول'' کی یاد دلاتا ہے۔ جس کی بہترین مثال ان کے مختصر ناول ''ایک چادر میلی سی'' میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اسی طور ان کی بے باک اور بے لاگ حقیقت پسندی ''میکسم گورکی'' جیسے فنکار سے آنکھیں چار کرتی دکھائی پڑتی ہے۔'' ۲

---

۱ ماہنامہ ''پرواز ادب'' پٹیالہ شمارہ نومبر دسمبر ۱۹۸۵ء ص ۶۸-۶۷

۲ ''زندہ اپنی باتوں میں'' ''عصمت، بیدی اور عباس'' فیاض رفعت، تخلیق کار پبلشرز، لکشمی نگر، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۱۴-۱۳

راجندر سنگھ بیدی جذباتی افسانہ نگار نہیں ہیں۔ ان کا انداز بیان مفکرانہ ہوتا ہے لیکن ان کی فکر جذبے کی شدت میں ڈھل کر آتی ہے۔ بیدی کو اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں کردار نگاری پر بہتر دسترس حاصل ہے۔ بیدی نے اردو کوئی لازوال افسانے دیے ہیں۔ ان میں ان کی طویل کہانی ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' مدتوں تک ادبی دنیا میں چرچا میں رہی تھی۔ اس کے علاوہ ''گرم کوٹ''، ''دس منٹ بارش میں'' ان کے اہم افسانے ہیں۔ وہ بھی منٹو کی طرح ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جو انسان کے تاریک پہلوؤں میں بھی محبت، ہمدردی اور انسانیت کے چھپے ہوئے آثار دیکھ لیتے ہیں۔ بیدی کے افسانے ''من کی من میں''، ''ہڈیاں اور پھول'' اور ''لاروے'' ایسی کہانیاں ہیں جو ان کی افسانوی بصیرت پر دلالت کرتی ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے سنجیدہ افسانے تو لکھے ہی ہیں طنزیہ اور مزاحیہ انشائیے یا افسانے بھی لکھے ہیں۔ ان میں ایک دھیمی سی مسکراہٹ دبی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ''چھوکری کی لوٹ''، ''رحمان کے جوتے''، ''غلامی''، ''آلو''، ''تلادان''، ''حیاتین بے''، ''جھولا'' جیسی تحریریں انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ تو پیش کرتی ہیں ساتھ ہی بیدی کے طنزیہ اسلوب کو بھی سامنے لاتی ہیں۔ ان کے علاوہ ''ہم دوش''، ''چیچک کے داغ''، ''وِچھن''، ''بیکار خدا''، ''کشمکش'' اور ''اغوا'' جیسی کہانیاں بھی ان کی بہترین تخلیقات میں شامل کی جاسکتی ہیں۔ اسلوب احمد انصاری نے صحیح کہا ہے:

> ''مواد اور فن کے اعتبار سے اگر اردو کے دو بڑے کہانی لکھنے والوں کا نام لیا جائے تو بلاشبہ وہ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی ہی ہو سکتے ہیں۔''[1]

بلونت سنگھ:

پنجاب کے ماحول اور وہاں کی دیہاتی زندگی کو جن ادیبوں نے پوری طرح اپنایا ان میں بلونت سنگھ کا نام سرفہرست ہے۔ مولانا صلاح الدین احمد نے تو انہیں ''پنجاب نگار'' کا لقب ہی دے دیا تھا۔ بلونت سنگھ ۱۹۹۶ء میں پنجاب میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''جگا'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ جس میں سکھوں کی تہذیبی اور سماجی زندگی کی جھلکیاں نمایاں طور پر سامنے آتی ہیں۔ ''جگا'' نام کی بھی ایک کہانی اس مجموعے میں شامل ہے۔ یہ کہانی ایک ڈاکو کی ہے لیکن اس میں قاری کو سماج کے سنگین حقائق سے بھی روشناس ہونے کا موقع ملتا ہے۔ بلونت

[1] ''ترقی پسند ادب'' مرتبہ عزیز احمد، چمن بک ڈپو مینا محل، دہلی، اپریل ۱۹۸۸، ص ۱۰۴

سنگھ کے افسانوں کا اگر کوئی ایسا قاری مطالعہ کرے جس نے کبھی پنجاب نہ دیکھا ہو تو یقینی طور پر یہ محسوس کرے گا کہ وہ پنجاب کی سماجی اور تہذیبی صورت حال سے پوری طرح واقف ہو گیا۔ وقار عظیم نے بلونت سنگھ کے افسانوں پر اظہار رائے کرتے ہوئے کہا ہے:

''جب بلونت سنگھ افسانے کے میدان میں آئے تو ان کے افسانوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہونے لگا کہ ہم نے اب تک پنجاب کے دیہات اور دیہاتی ٹھیٹ پن کو یا تو دیکھا ہی نہ تھا یا دیکھا تھا تو بہت دور سے دیکھا تھا۔ پنجاب کے دیہات اور دیہاتی ٹھیٹ پن کو بے لوث زندگی کی ہزار پیچیدگیوں کے ساتھ بلونت سنگھ نے بڑے مخلصانہ اور لطیف انداز میں ہم تک پہنچایا ہے۔'' [1]

''جگا'' کے بعد بلونت سنگھ کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''تار و پود'' کے نام سے منظر عام پر آیا تھا۔ اس مجموعے میں شامل افسانوں میں پہلے کے مقابلے میں زیادہ وسیع تجربے اور فن کی پختگی ملتی ہے۔ اس مجموعے میں شامل ''سمجھوتا''، ''دیمک''، ''گرنتھی''، ''بیمار''، ''خلا'' اور ''پنجاب کا البیلا'' بلونت سنگھ کے کامیاب افسانے تسلیم کیے جاتے ہیں۔ بلونت سنگھ اس معاملے میں احمد ندیم قاسمی کے زیادہ قریب ہیں کہ انھوں نے بھی پنجاب کے دیہاتی ماحول ہی سے اپنے افسانوی کردار چنے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ بلونت سنگھ جس طبقے کے کرداروں سے اپنے افسانوں کی عمارت کھڑی کرتے ہیں وہ طبقہ عمومی طور پر احمد ندیم قاسمی کے دائرے کا نہیں ہے۔

بلونت سنگھ نے اپنی یادگار میں جو افسانوی مجموعے چھوڑے ہیں ان میں ''سنہرا دیش'' بھی بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس مجموعے میں ''لمس''، ''خدا کی وصیت''، ''لال جی'' اور ''چکوری'' اچھے اور کامیاب افسانے ہیں۔ ان افسانوں سے پتہ چلتا ہے کہ بلونت سنگھ نے زندگی کو ہر پہلو سے پرکھا اور سمجھا تھا۔ افسانہ لکھتے ہوئے وہ جس طرح اپنے کرداروں کا تجزیہ کرتے ہیں وہ ان کی افسانوی بصیرت کا عکاس ہے۔ عابد حسن منٹو نے ان کی افسانہ نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''موضوعات کے اعتبار سے بلونت سنگھ اردو کے ان چند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کا کینوس انتہائی وسیع ہے۔ پنجاب کے دیہات، پنجاب کے شہر، کلرک، ہندو، سکھ، مسلمان، درمیانہ اور نچلا درمیانہ طبقہ، طوائف، چور، آزادی، فسادات، بھوک، بیکاری، اور رومان یہ سب باتیں ان کے افسانوں میں موجود

[1] ''نیا افسانہ'' مصنف وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۶ء ص ۴۵-۲۴۴

ہیں۔ ان کے حدود پنجاب کی سرحدوں نے متعین کیے ہیں۔ پنجاب کے شہر ہوں یا دیہات ان کا ایک خاص لب ولہجہ اور مخصوص ٹھیٹھ پن ہے۔ یہ لب ولہجہ اور ٹھیٹھ پن بلونت سنگھ کی تمام اچھی کہانیوں کی خصوصیت ہے۔" [۱]

بلونت سنگھ کے افسانوں میں "بابا مہنگا سنگھ" "کالے کوس" اور "پہلا پتھر" بہت کامیاب اور یادگار افسانے ہیں۔ ۱۹۸۸ء میں بلونت سنگھ کا انتقال ہو گیا۔ جس سے اردو کا ایک اہم افسانہ نگار ہم سے چھن گیا۔

قرۃ العین حیدر:

احمد ندیم قاسمی کے معاصرین میں قرۃ العین حیدر ایسی واحد افسانہ نگار ہیں جن کے افسانوں کا پس منظر یا کینوس غیر معمولی طور پر وسیع ہوتا ہے۔ تاریخ اور معاشرے کے عروج وزوال پر ان کی زبردست گرفت ہے۔ زبان پر دسترس ہے اور وہ تاریخی واقعات کو زمانہ حال کے منظرنامے سے جوڑنے کی خاص صلاحیت رکھتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر اتر پردیش کے ضلع بجنور میں واقع قصبہ نہٹور میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد محترم سید سجاد حیدر یلدرم بھی پریم چند کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں اہم اور معتبر خیال کیے جاتے ہیں۔ یلدرم نے اردو افسانوں کو ترکی اور انگریزی کے افسانوں کے ترجموں سے مالا مال ہی نہیں کیا بلکہ افسانے کی رومانی روایت کے ارتقاء میں پیش پیش بھی رہے۔ قرۃ العین حیدر کی والدہ بھی اپنے عہد کی معروف ادیبہ رہی ہیں اور نذر سجاد کے نام سے انہوں نے بھی اچھے افسانے لکھے ہیں۔ اس طرح بآسانی یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ایسے ادبی ماحول میں پرورش پانے والی قرۃ العین حیدر کی تخلیقی صلاحیت اپنے والدین کے زیرِ سایہ کتنی تیزی سے بالیدہ ہوئی ہوگی۔ قرۃ العین حیدر کو بچپن ہی سے بڑے شہروں کا ادبی ماحول میسر ہوا جس نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو مہمیز کیا۔ قرۃ العین حیدر ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل ہی افسانہ نگاری کے میدان میں آ گئی تھیں۔ تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے قیام سے پہلے ہی ان کے دو افسانے "غلط اسٹیشن" اور "مجرم" کے عنوان سے اس عہد کی خواتین کے لیے شائع ہونے والے ماہنامہ "تہذیب نسواں" میں شائع ہوئے تھے۔ پہلا افسانہ نومبر ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا اور دوسرا مئی ۱۹۳۵ء میں۔ اس طرح قرۃ العین حیدر نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتدا ترقی پسند تحریک سے پہلے

---

[۱] "ایک افسانہ نگار بلونت سنگھ"، عابد حسن منٹو "کتاب نما" دہلی شمارہ مئی ۱۹۸۸

پریم چند اور یلدرم کے افسانوی رجحانات کے زیر اثر کی۔

قرۃ العین حیدر نے مسلم اشرافیہ کے معاشرتی زوال پر جتنے کامیاب افسانے لکھے ہیں اتنے کامیاب افسانے ان موضوعات پر ان کے عہد کا کوئی دوسرا افسانہ نگار نہیں لکھ سکا۔ ان کے یہاں معاشرے کی اخلاقی زوال کا درد سماج کے اشرافیہ طبقے کی زبوں حالی، ان کی اخلاقی پستی، اعلیٰ انسانی اقدار کا زوال، پرانی وضع داریوں کو لگتا ہوا گھن اور ثقہ مسلم خاندانوں میں آرہے انتشار کی واضح جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ جس طرح فرانس کے مشہور ناول نگار بال زک "Balzak" نے اپنے شہرۂ آفاق ناول "Downfall of Paris" میں فرانس کے اشرافیہ طبقے کے زوال کا مرثیہ لکھا ہے ٹھیک اسی طرح قرۃ العین حیدر نے بھی اپنے بعض ناولوں اور بیشتر افسانوں میں اس ادبار کی وہ عبرت ناک تصویریں کھینچی ہیں جس سے برصغیر کا اشرافیہ طبقہ دوچار ہوا۔ خوبی یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں اس اخلاقی اور انسانی زوال کی جھلکیاں تو ملتی ہیں لیکن ان کا رویہ اپنے اس طرح کے افسانوں میں منفی نہیں ہوتا ہے۔ مشہور نقاد وقار عظیم نے ان کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''قرۃ العین حیدر کی آمد نے اب پھر نئے سرے سے وہی تیزی، وہی گھما گھمی اور وہی زندگی پیدا کر دی ہے جس کے ہم ہمیشہ منتظر رہے ہیں۔ جس کے بغیر ادبی محفلوں میں گرمیاں سرد اور ہنگامے خاموش ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے اردو کے افسانوں میں اسی گرمی، شوق اور ہنگامہ آرائی کے پیامی ہیں۔'' [۱]

برصغیر میں تقسیم کا سانحہ عہد جدید کی تاریخ کا سب سے بڑا سانحہ تھا۔ اردو کے افسانہ نگاروں نے اس المیے پر اتنے افسانے لکھے جتنے شاید ہی برصغیر کی کسی دوسری زبان میں لکھے گئے ہوں۔ احمد ندیم قاسمی ہوں، بیدی ہوں، کرشن چندر ہوں یا سعادت حسن منٹو ہوں کوئی بھی بڑا افسانہ نگار ایسا نہیں رہا ہے جو تقسیم کے المیے سے متاثر نہ ہوا ہو اور اس نے اپنے اس تأثر کے ردّ عمل کا اظہار افسانے میں نہ کیا ہو۔ تقسیم کے وقت ہوئے فسادات پر اگر منٹو نے ''ٹھنڈا گوشت'' ''نیا قانون'' اور ''کھول دو'' جیسے کامیاب افسانے لکھے تو احمد ندیم قاسمی نے اردو کو تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہوئی صورت حال پر ''پرمیشر سنگھ'' جیسا پر اثر افسانہ دیا۔ فسادات کے موضوع پر لکھے گئے دیگر

---

[۱] ''نیا افسانہ'' وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ایڈیشن، ۱۹۹۶، ص ۲۷۲

افسانوں کے مقابلہ میں قرۃ العین حیدر کے ''جلاوطن'' کی خوبی یہ ہے کہ اس افسانے میں صرف ملک کی تقسیم اور اس کے نتیجے میں پیدا ہوئے فسادات کا ہی تذکرہ نہیں ہے بلکہ افسانے کی Background یا وسیع تاریخی پس منظر میں موجود رہے فرقہ وارانہ اختلافات کے تاریخی اسباب کو بھی بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے سمیٹا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنی اسی تاریخی اور معاشرتی بصیرت کے باعث اپنے عہد کے دیگر افسانہ نگاروں میں منفرد اور ممتاز ہو جاتی ہیں۔ ان کے ناولٹ ''سیتا ہرن'' میں ہندوستان کی تاریخ کا وسیع تر پس منظر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی قرۃ العین حیدر نے اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کے رویے سے الگ ہٹتے ہوئے تقسیم کے بعد پل بڑھ کر جوان ہوئی اس نسل کے مسائل پر بھی نظر ڈالی ہے جو اپنے ماقبل کی تاریخی اقدار اور روایات سے قریب قریب کٹ چکی ہے۔

''روشنی کی رفتار'' نام سے قرۃ العین حیدر کا جو افسانوی مجموعہ شائع ہوا ہے اس میں ان کی آواز اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں اور بھی منفرد معلوم ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دیگر افسانوی مجموعوں میں ''ستاروں سے آگے''، ''پت جھڑ کی آواز''، ''شیشے کا گھر''، ''جگنوؤں کی دنیا'' وغیرہ بہت اہم ہیں۔

عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ اردو فکشن میں قرۃ العین حیدر کا کام اس نقطہ نظر سے زیادہ وسیع اور نادر المثال ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں جو وسیع پس منظر چھوڑتی ہیں یا وسیع رینج لے کر وہ افسانہ بنتی ہیں اس میں ان کا کوئی دوسرا ہم سر نہیں ہے۔ واقعات اور بیانیہ کے پھیلاؤ کے باوجود ان کا ارتکاز کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ وہ اپنے موضوع سے متعلق سبھی جزئیات پر گہری نظر رکھتی ہیں۔ ان کی حقیقت نگاری گہری، دیرپا اور دلائل کی سطح پر استوار ہوتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصروں میں قرۃ العین حیدر کا نام ایسا ہے جسے اردو کی ادبی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔

رام لعل:

احمد ندیم قاسمی کے معاصرین میں رام لعل بھی افسانہ نگاروں کی صف کا ایک اہم نام ہے۔ اپنی افسانہ نگاری کے ابتدائی عہد میں رام لعل ''ریل گاڑی'' کے افسانہ نگار کہے جاتے تھے۔ کیونکہ ان کی بیشتر کہانیاں ریل کے سفر یا اس کے ماحول سے ہی متعلق ہوتی تھیں۔ لیکن بعد میں ان کا دائرہ کار بڑھا اور انہوں نے سماج اور زندگی کے مختلف موضوعات پر اچھے افسانے دیئے۔

رام لعل احمد ندیم قاسمی کی پیدائش سے قریب ۷ برس بعد یعنی ۳ مارچ ۱۹۲۳ء کو میانوالی پاکستان میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کا پہلا افسانہ ۱۹۴۳ء میں ''بھوک'' کے عنوان سے ماہنامہ ''ادبی دنیا'' میں شائع ہوا تھا۔ یوں تو رام لعل نے نثر کی کئی دوسری اصناف پہ بھی کام کیا ہے، سفرنامہ بھی لکھا۔ افسانوی ادب کے تنقیدی جائزے پر بھی ان کی ایک کتاب منظر عام پر آئی۔ رپوتاژ بھی لکھے لیکن وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی ہیں اور انہیں افسانہ نگار کی حیثیت ہی سے ادب میں یاد رکھا جائے گا۔

پروفیسر آغا سہیل (لاہوری) نے رام لعل کے بارے میں کہیں لکھا ہے:

> ''جسمانی طور پر رام لعل نے پورے برصغیر کا جو سفر کیا اس میں ریلوے کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ اور ریل نے ان کے یہاں ایک خصوصی کردار ادا کیا ہے۔ دیکھا جائے تو ہمارے اردو کے بعض افسانہ نگاروں نے مختلف سواریوں سے تعلق پیدا کر کے مشاہدات و تجربات کے ان گنت سفر طے کیے۔ لیکن مسافت طے کرنے والا اور ریل کا سفر کر کے کردار جمع کرنے والا صرف ایک شخص ہے اور اردو کا غالباً وہ واحد افسانہ نگار ہے جسے رام لعل کہتے ہیں۔ جہاں جہاں ریلوے لائن جاتی ہے۔ وہاں رام لعل نے سفر بھی کیا اور اپنے مشاہدات و تجربات کے دائرہ کار کو وسیع تر کر کے ہر قسم اور ہر قماش کے کرداروں کو اردو افسانے میں منتقل کر دیا۔ اگر صرف اسی ایک پہلو کو سامنے رکھا جائے اور رام لعل کے متنوع کرداروں کو جمع کیا جائے تو اس زنبیل سے بھانت بھانت کے کردار برآمد ہوں گے۔''

رام لعل کے تقریباً ڈیڑھ درجن افسانوی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ جن میں ''آئینے''، ''آواز تو پہچانو''، ''اکھڑے ہوئے لوگ''، ''انقلاب آنے تک''، ''چراغوں کا سفر''، ''معصوم آنکھوں کا بھرم''، ''وہ مسکرائے گا''، ''انتظار کے قیدی'' خاص ہیں۔ اس کے علاوہ بھی رام لعل کے منتخب افسانے ''نئی دھرتی پرانے گیت''، ''کل کی باتیں''، ''سدا بہار چاندنی''، ''گلی گلی''، ''گزرے لمحوں کی چاپ''، ''اور پکھیرو'' ان کی اہم کتابیں ہیں۔

رام لعل ۱۶؍اکتوبر ۱۹۹۶ء کو حرکت قلب بند ہونے کے سبب رحلت کر گئے۔ رام لعل ترقی پسندوں کی اسی نسل کی آخری صف کے گنے چنے لوگوں میں سے ایک تھے جنہوں نے اس رجحان سے وابستہ ہو کر نہ صرف اپنی پہچان بنائی بلکہ اردو افسانے کو بھی بہت کچھ دیا۔

مہندر ناتھ:

مہندر ناتھ ان افسانہ نگاروں کی صف میں شامل رہے ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک سے جڑ کر ایک قافلہ بنایا اور اس قافلے کا ساتھ دے کر اس سفر کی ایک تاریخ مرتب کی۔ مہندر ناتھ مشہور افسانہ نگار کرشن چندر کے چھوٹے بھائی تھے۔ وہ ۱۹۳۲ء میں پیدا ہوئے اور مئی ۱۹۷۴ء میں انتقال کر گئے۔ ان کی وفات بمبئی میں ہوئی۔ اوائل میں مہندر ناتھ نے شاید عصمت اور منٹو کے اتباع میں جنسی موضوعات پر کچھ افسانے لکھے، بعد میں وہ سماجی حقیقت نگاری کی طرف آئے۔ مہندر ناتھ نے اپنے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''چاندی کے تار'' حسن عسکری کے نام منسوب کیا تھا۔ اس مجموعے کے افسانوں میں نوجوانوں کی ذہنی الجھنوں اور ان کی شکست خوردگی کا فنکارانہ اظہار ہوا ہے۔ ان کے ایسے افسانوں میں ''اکیلا''، ''جہاں میں رہتا ہوں'' اور ''خلاء'' خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ اپنا پہلا مجموعہ حسن عسکری کے نام منسوب کرنے سے ہی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ افسانہ نگاری میں مہندر ناتھ کا رویہ اپنے بڑے بھائی کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی یا اس قبیل کے دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں سے الگ ہٹ کر تھا۔ وہ فرد کے حوالے سے سماج کی حقیقت تک جانا چاہتے تھے نہ کہ سماج کے حوالے سے افراد کی حقیقت تک۔ اگر چہ ان کا موضوع بھی سماج اور اس کے مسائل ہی ہیں۔ معروف نقاد وقار عظیم نے مہندر ناتھ کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''مہندر ناتھ کے افسانوں میں طرح طرح کے موضوع ہیں۔ انسانی زندگی، معاشی پہلو، اس کی تمنائیں، آرزوئیں اور ناکامیاں، ذہنی الجھنیں، پیٹ کی بھوک سے بھی بڑھ کر جنسی بھوک مہندر ناتھ نے ان ساری چیزوں سے اپنی دوکان سجائی ہے۔'' [1]

مذکورہ مباحث کی روشنی میں مجموعی اعتبار سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید اردو افسانہ جس وسیع، عمیق اور لطیف پس منظر میں وجود میں آیا تھا اسے احمد ندیم قاسمی کے ساتھ ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں نے خوب خوب پروان چڑھایا۔ قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ ان تمام تخلیق کاروں نے مشرق کی زندگی کی وسعت اور پھیلاؤ کو پیش نظر رکھتے ہوئے افسانے لکھے۔ ان افسانوں کی تخلیقی

[1] ''نیا افسانہ''، وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ایڈیشن، ۱۹۹۴ء، ص ۲۳۸

قوت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ جدید اردو افسانوی ادب بیسویں صدی کے تہذیبی اور معاشرتی تغیر کا معتبر ترجمان رہا ہے۔

احمد ندیم قاسمی اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں نے روایت سے حسب ضرورت انحراف بھی کیا اور سرکشی کے جذبہ کو پیدا بھی کیا۔ انہوں نے فنی اسلوب اور ہیئت میں تبدیلی کے ساتھ تخلیقی اظہار کی نئی جہتوں کو اجاگر بھی کیا۔ جن قلم کاروں نے علامتی اور تجریدی اظہار کے تجربے کیے وہ اس لیے کامیاب نہیں ہو سکے کہ انہوں نے اندرونی قوت اور روایت کے احساس کو نہیں برتا لیکن احمد ندیم قاسمی، علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی، مجنوں گھورکھپوری، دیوندر ستیارتھی، اختر انصاری، اوپندر ناتھ اشک، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، رام لعل، مہندر ناتھ وغیرہ افسانہ نگاروں نے روایت کی آنچ اور تخلیقی توانائی سے معمور افسانے لکھ کر جدید اردو افسانہ میں ایک نیا خون دوڑا دیا اور حقیقت تو یہ ہے کہ اس دوڑ میں بھی احمد ندیم قاسمی اپنے ہم عصروں میں منفرد نظر آتے ہیں۔ ان کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوں میں زندگی کی تفہیم بڑے وژن میں کی ہے۔ قابل ذکر ہے کہ انتظار حسین اور ان جیسے دیگر افسانہ نگاروں نے افسانے کو ترقی پسندوں کی روایت سے الگ ہٹ کر برتا اور ایک نئے رجحان کی پرورش میں پیش پیش رہے۔ مختصر یہ کہ احمد ندیم قاسمی کے ہم عصروں نے تخلیقی اظہار کو ایک نئی جہت عطا کی۔

■○■

احمد ندیم قاسمی: تخلیقی و فکری زاویۂ نظر

ایک فنکار کے یہاں جو نقطۂ نظر یا فنی رویہ تشکیل پاتا ہے وہی اس فنکار کی فنی اور فکری سمت و جہت کو متعین کرتا ہے اور یہ بات بھی درست ہے کہ مخصوص زاویۂ فکر کے بغیر کسی بڑے فنکار کا اسلوب اور فکری نہج مستحکم نہیں ہوتی لیکن ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی ادیب یا افسانہ نگار کا کوئی تخلیقی زاویۂ نظر ہونا ضروری ہے؟ اس کے لیے لازم ہے کہ پہلے تخلیقی زاویۂ نظر کے مسئلے کو حل کیا جائے اور یہ طے کیا جائے کہ تخلیقی زاویۂ نظر سے آخر مراد کیا ہے؟ کیا ادیبوں اور فنکاروں کا کوئی ایسا زاویۂ نظر ہونا ضروری ہے جس سے یہ پتا لگایا جا سکے کہ وہ کس پیرائے سے سوچ کر یا نتائج نکال کر اپنے فن کی تخلیق کر رہے ہیں؟ کیا زاویۂ نظر سے مراد کوئی ایسا فکری سانچہ ہے جسے کسی ادیب یا فنکار نے اپنے اوپر مسلّط کر لیا ہے اور اسی زاویہ کو سامنے رکھ کر وہ تخلیق فن کر رہا ہے؟ اس ضمن میں یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا کسی زاویۂ نظر کے بغیر تخلیق فن ممکن نہیں ہے؟ اور اگر ہے تو کیا ایسے ادیب اور فنکار جو کسی زاویۂ نظر کے بغیر لکھتے ہوں تو کیا انہیں تخلیقی فنکار نہیں مانا جائے گا؟ یہ سوالات آپس میں بہت مربوط اور اہم بھی ہیں۔ اس لیے جب تک ان سوالات کے جوابات ڈھونڈ نہیں لیے جاتے اس وقت تک گفتگو نامکمل ہوگی۔

سب سے پہلی اور اہم بات یہ ہے کہ زاویۂ نظر سے مراد کسی سیاسی، عمرانی، معاشی یا سماجی نظریے کی وابستگی سے نہیں ہے، زاویۂ نظر سے منشا صرف یہ ہے کہ کوئی تخلیقی فنکار اپنے اظہار کے لیے زندگی اور انسان کو دیکھنے کا کون سا طرز، طریقہ یا زاویہ اختیار کرتا ہے؟ آدمی اور اس کی زندگی کے تئیں اس کی فکر کی نہج کیا ہے؟ وہ عصری شخصی اور سماجی زندگی کو کس مخصوص پہلو سے دیکھتا یا پہچانتا ہے۔ کلیے کے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی ادبی تخلیق کا تصور انسانی زندگی کے وجود کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ کوئی بھی فن جس کے پیچھے انسان یا انسانی زندگی نہیں ہے تخلیق میں آ ہی نہیں سکتا۔ اگر آتا ہے تو اسے تخلیقی فن نہیں مجذوب کی بڑ ہی کہا جائے گا۔

جب کوئی فنکار چودھویں رات کے چاند کے حسن کی تعریف کر رہا ہوتا ہے یا پھر اس پھول کی نزاکت پر اپنے تأثرات لفظوں کی شکل میں پیش کرتا ہے جس نے ابھی ابھی کھل کر خوشبو بکھیرنی شروع کی ہے یا وہ مصور جس نے پہاڑ سے پھوٹتے ہوئے چشمے کو اپنے نوکِ قلم سے کینوس پر اتارا ہے یا پھر وہ موسیقار جس نے اپنی سریلی دھن سے نغموں کو شیرینی دی ہے، یا وہ شاعر جس نے بلبل کی آواز کو اپنے شعر میں سمو کر احساس جمال کو متحرک کیا ہے اس وقت تک کوئی معنی نہیں رکھتا جب تک اس کے پیچھے انسانی زندگی کا وجود نہ ہو۔ چاند کا حسن بے معنیٰ ہے جب تک اسے دیکھنے والا انسان نہیں ہے۔ بلبل کی سریلی آواز مہمل ہے جب تک اسے سننے والے انسانی کان نہیں ہیں۔ کینوس پر اتاری گئی مصور کی وہ تصویر بے معنی ہے جب تک اسے دیکھنے والی انسانی آنکھ نہیں ہے۔ گویا سارا فن انسان کی وجہ سے ہے اور انسان کے لیے ہے۔ لہٰذا یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تخلیقی فنکار کا فن انسانی زندگی کے پس منظر میں پرورش پاتا ہے۔ اسے اپنی تخلیق کے لیے خام مواد بھی انسانی زندگی سے ملتا ہے۔ اگر کسی غیر معمولی ذہانت کے تخلیقی فنکار کو کسی ایسے خطۂ ارض پر رہنے کے لیے مجبور کریں جہاں انسانی چہرے اور انسانی زندگی کے آثار موجود نہ ہوں تو اس کے فکر و فن کے سوتے یقینی طور پر خشک ہو جائیں گے۔ اس لیے ضروری ہے کہ تخلیقی فنکاروں کا تعلق انسانی زندگی سے ہو۔ قید تنہائی میں سزا کاٹنے والے فنکار بھی ذہنی وانفرادی سطح پر زندگی اور اپنے عہد کے انسانی معاشرے سے جڑے رہتے ہیں اور فن کی تخلیق کرتے رہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فنکار کا سیاسی، مذہبی اور انفرادی نقطۂ نظر کچھ بھی ہو، اس کا تخلیقی زاویہ نظر انسان ہی ہوتا ہے۔ تاہم یہ الگ بات ہے کہ کون سا فنکار انسان کی انفرادی اور سماجی زندگی کو کس زاویہ سے دیکھ رہا ہے اور وہ اپنے فن کے لیے خام مواد کہاں سے اخذ کر رہا ہے۔

اس ضمن میں تخلیق کار کا منفی اور مثبت رجحان خاص اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس کے منفی اور مثبت دونوں ہی رجحان آخر انسانیت کے بہتر امکانات پر ہی آ کر ختم ہوتے ہیں۔ حد درجہ یاس پرست یا قنوطی رجحان والے فنکار بھی جو تأثر دیتے ہیں وہ بھی انسانی زندگی کے کسی مثبت پہلو کی نشاندہی کر رہے ہوتے ہیں۔ ماضی میں میر اور عہد جدید میں ناصر کاظمی اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ دونوں ہی زندگی کی مایوس کن اور دردناک فضا سے اپنے تجربے اور تاثرات اخذ کرتے ہیں۔ لیکن انسانی ذہنوں کو جن تأثرات سے روشناس کراتے ہیں وہ یاس انگیز نہیں ہوتا۔ پریم چند کا مشہور افسانہ ''کفن'' کا کردار اپنی انتہائی ذہنی ابتری اور منفی رویے کے باوجود کیا پڑھنے والوں کے

ذہن کو ایسے حالات کے خلاف احتجاج کرنے پر نہیں اکساتا؟ کیا یہ کردار قاری کے ذہن کو غریبی، افلاس اور تنگ دستی کے باعث پیدا ہوئی اس فراری کیفیت سے بغاوت کرنا نہیں سکھاتا جس میں کفن کے ہیرو کو سامنے لایا گیا ہے۔ مختصر یہ کہ تخلیقی فنکار کا رویہ منفی کردار کو سامنے لانے کا ہو یا مثبت کرداروں کو، چاہے اس نے زندگی کے روشن پہلوؤں سے تحریک لی ہو یا تاریک پہلوؤں سے، دونوں ہی صورتوں میں اس کا مطمح نظر انسان اور انسانیت کے بہتر امکانات کی ترغیب ہی ہوگی۔ زندگی کے مثبت اور منفی پہلوؤں کی بحث کو احمد ندیم قاسمی نے خود دلائل کے ساتھ ثابت کیا ہے۔ تخلیقی زاویۂ نظر کے سلسلے میں ان کا ایک مضمون ''میرا نظریۂ فن'' بہت اہمیت کا حامل ہے۔

تخلیقی زاویۂ نظر کے سلسلے میں ایک سوال یہ بھی اہم ہے کہ وہ فنکار جو کسی بھی زاویۂ نظر کے تحت لکھنے کی بات سے انکار کر رہے ہوں، تو کیا انہیں تخلیقی فنکار کے زمرے میں شامل نہیں کیا جائے گا؟ دراصل کوئی بھی ادیب، شاعر یا افسانہ نگار منصوبہ بند طریقے سے اکتساب یا نصابی کتابوں سے اپنا زاویۂ نظر تعمیر نہیں کرتا۔ یہ تو فنی ریاضت کے مراحل سے گزرتے ہوئے خود ہی تعمیر ہو جاتا ہے، ساتھ ہی اس میں ارتقا کی صورتیں بھی نمودار ہوتی رہتی ہیں۔ جس طرح پریم چند کا فن اصلاحی زاویۂ نظر سے آگے بڑھ کر احتجاجی زاویۂ نظر تک آیا۔ کئی بار تخلیقی فنکار اپنے تجربوں سے اس انداز یا پیرائے اظہار کو پا لیتے ہیں جو بعد میں ان کی شناخت بن جاتی ہے۔ گویا ہر حالت میں کسی بھی فنکار کا نقطۂ نظر انسان ہی ہوتا ہے، اس سے ہٹ کر نہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے مذکورہ باتوں کی تصدیق ان الفاظ میں کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''میں انسان اور اس کی زندگی کو فن کا بنیادی موضوع قرار دیتا ہوں۔ اگر انسان موجود ہے اور اس کرّے پر زندگی موجود ہے تو پھر سب کچھ موجود ہے۔ انسان اور خدا، ذات اور کائنات، حقیقت اور مابعد الطبیعات کے رشتوں اور مسئلوں پر بھی انسان اور زندگی ہی کی موجودگی ہی میں غور ہو سکتا ہے۔ سو میری نظر میں انسان اہم ہے اور فن اسی صورت میں اہم ہے جب وہ انسان کو حسن و توازن حاصل کرنے میں مدد دے۔ وہ انسان کو منفی انداز میں اداس نہ کرے۔ وہ زندگی کو زندہ رہنے کے قابل بنائے اور اس میں وہ رنگ و آہنگ پیدا کرے جنہیں فنون لطیفہ کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے، لیکن جو ایک اچھی اور پیاری اور خوبصورت زندگی کی بنیادیں ہیں۔ مجھے کسی مغربی شاعر کا ایک فقرہ یاد آ رہا ہے

وہ بھی سن لیجیے، سب چیزوں، خیالوں اور کاموں کی کسوٹی انسان ہے اور انسان کی کسوٹی ادب و فن۔'' [۱]

یہاں قاسمی صاحب نے ایک نئی بحث کو راہ دے دی۔ انہوں نے کہا کہ جو انسان کو منفی انداز میں اداس نہ کرے وہ فن اہم ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مسرت اور اداسی، یاس اور امید، قنوطیت اور بہجت یہ تمام حالتیں انسانی زندگی کی فطری اور حقیقی حالتیں ہیں۔ حقیقت پسند تخلیق کاروں کے لیے معصوم بچوں کے ہونٹوں پر کھیلتی ہوئی بے فکر اور چنچل ہنسی بھی اتنے ہی معنی رکھتی ہے جتنا کہ اس بے کس اور بیوہ کے آنسو جس کا سہاگ اس سے چھن گیا ہو۔ معاملہ صرف اتنا ہے کہ فنکار بیوہ کے آنسوؤں کے ذریعہ مایوسی کی فضا پیدا کر رہا ہے یا انسانی ہمدردی کے جذبے کو انگیز کر رہا ہے۔ اگر فن ذہنوں کو مایوسی کی تاریکیوں میں دھکیل رہا ہے تو ایسے فن کی پذیرائی مشکل ہی سے کی جائے گی۔ لیکن اگر وہ اپنے انتہائی عواقب میں اس ہمدردی کے جذبے کو بیدار کر رہا ہے جو بیوہ کے آنسو پوچھنے کے لیے آنچل مہیا کرے تو ایسا فن لائق تحسین ہے۔ میرا تیقن یہ ہے کہ اعلیٰ فن چاہے اداس کرنے والا ہو یا زندگی کے تاریک پہلو دکھانے والا، اپنے آخری تخلیقی نتائج میں زندگی کے ایک روشن تجربے سے ہی گزرتا ہے۔ مثال کے طور پر میرؔ کا یہ شعر ؎

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو

سطحی طور پر یہ شعر پڑھنے والے کے لیے ایک مایوس کن فضا کی تخلیق کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی جب قاری اپنی فکر کو مہمیز کرتا ہے تو سوالوں کی ایک زنجیر سی بنتی چلی جاتی ہے۔ آخر شعر کا کردار نامرادانہ زیست کیوں کرتا تھا؟ وہ کیا حالات تھے جن کے جبر نے اسے نامرادانہ زیست کرنے پر مجبور کیا اور نامرادانہ زیست کرتے ہوئے وہ کیا طور و طریقہ تھا جو شعر کے کردار نے اختیار کیا۔ یہاں پہنچ کر لامحالہ یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نامرادی کے باوجود بھی زندہ رہنے کا ایک طور ہے جو ابتر حالات میں زیست کرنے کا راستہ سمجھاتا ہے۔ اداس کرنے والے اس شعر نے بھی آخر انسانی زندگی کے ایک مثبت تجربے تک پہنچا دیا۔ میر کے اس شعر نے منفی اور مثبت کی اس بحث کو واضح کر دیا کہ فن تخلیقی سطح پر مثبت پہلو ہی لے کر سامنے آئے۔ تخلیقی فن میں نظریہ مثبت ہی ہونا چاہیے۔ خود احمد ندیم قاسمی نے اپنے مضمون ''میرا نظریۂ فن'' میں لکھا ہے:

---

[۱] ''احمد ندیم قاسمی نمبر'' مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی ۱۹۹۶ء ص:۶۳

''میں فنکار کو اس معاشرے اس ملک اور اس عصر کا ایک حصہ سمجھتا ہوں جس میں وہ سانس لے رہا ہے۔ یوں فن کو ایک معاشرتی فعل قرار دیتا ہوں اور فنکار کی ذات اور اس کی انفرادیت اور اس کی انا کا معترف ہونے کے باوجود میں اس سے انسانیت دوستی کا مطالبہ بھی کرتا ہوں۔ ان دو عناصر کو یکجا کر کے بظاہر میں اجتماعِ ضدّین کا مرتکب ہوا ہوں مگر در اصل ایسی بات نہیں ہے۔ میں فنکار کی ذات اور اس کی انفرادیت اور اس کی انا کو بھی اس خاص ماحول، اس خاص معاشرے اور ان خاص تہذیبی رشتوں کی پیداوار سمجھتا ہوں جن سے وہ بظاہر بغاوت کر رہا ہوتا ہے۔ مگر در اصل انہیں کے شکنجے میں کسا ہوتا ہے۔ تخلیق فن کو جب میں ایک سماجی فعل کہتا ہوں تو اس سے میرا مقصد یہ ہے کہ فنکار کو اپنے اوپر چند ذمہ داریاں عائد کرنا پڑتی ہیں۔ فن میکینیکل قسم کی کوئی چیز نہیں ہے۔ فن کا طرۂ امتیاز بھی یہی بیساختگی ہے۔ یہ بیساختگی اس سے چھن جائے تو فن تخلیق نہیں ہوتا گڑھا جاتا ہے۔'' [۱]

اس ذیل میں احمد ندیم قاسمی نے اپنے فنی زاویۂ نظر پر جو اظہار خیال کیا ہے اسے ملاحظہ فرمائیں:

''فن میں حیات آموزی کا انداز کیا ہو؟ حیات آموزی صرف شعر وادب یا صرف دیگر فنون کے ساتھ ہی تو خاص نہیں ہے۔ ایک واعظ، ایک سیاسی رہنما، ایک معاشرتی کارکن بھی حیات آموزی پر قادر ہو سکتا ہے۔ اس لیے فن کی صورت میں حیات آموزی ایک ایسا دشوار مرحلہ ہے کہ اگر فنکار کو اپنے فن پر پوری گرفت نہ ہو تو وہ ممبر کے سب سے بلند پائے پر کھڑا ہو جاتا ہے اور بھول جاتا ہے کہ وہ تو حسن کار ہے۔ اسے تو لفظوں سے چراغ جلانے ہیں اور پھول کی پتی سے ہیرے کا جگر کاٹنا ہے۔ یقیناً اگر آج کا فن سماجی بصیرت اور اجتماعی احساس سے کٹا ہوا ہے تو وہ صرف ایک ڈھکوسلہ ہے۔'' [۲]

قاسمی صاحب کے فرمودات سے جو دو باتیں واضح ہوئیں وہ یہ ہیں کہ فن کی تخلیق ایک

---

۱ ''احمد ندیم قاسمی نمبر'' مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی ۱۹۹۶ء، ص: ۶۴

۲ ''احمد ندیم قاسمی نمبر'' مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی ۱۹۹۶ء، ص ۶۴

سماجی فعل ہے۔ انہیں اس میں فنکار کی ذات، اس کی انفرادیت اور اس کی انا کا بھی اعتراف ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فن بذات خود ایک سماجی فعل ہی ہے لیکن وہ اس طرح سماج سے جڑا ہوا نہیں ہے جیسے سیاست یا مذہب جڑا ہوا ہوتا ہے۔ تخلیق فن سماجی فعل ہوتے ہوئے بھی خالص انفرادی اور ذہنی سرگرمی ہے۔

فنکار سماج یا سماجی زندگی سے حاصل کیے گئے تجربوں یا محسوسات کو انفرادی سطح پر اپنے اندرون میں اتارتا ہے اور اپنی ذہنی کارگاہ میں اچھی طرح تپا کر انہیں انفرادی اور شخصی سطح پر فن کی شکل دیتا ہے۔ اس کا تجزیہ کرنے پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تخلیقی فن اپنے پہلے مرحلے میں سماجی زندگی سے اخذ کیا گیا مسالہ ہے اور دوسرے مرحلے میں وہ فنکار کی اندرونی تجربہ گاہ میں تپ کر اور ڈھل کر بالکل شخصی اور انفرادی سطح پر نمودار ہوتا ہے۔ اپنی تکمیلی صورت میں واضح ہو کر پھر سماجی زندگی سے جڑ جاتا ہے یعنی اس عمل میں تخلیقی سرگرمی سماجی حیثیت کی حامل بھی ہے اور اظہار کے عمل سے گزرتے ہوئے شخصی اور انفرادی حیثیت کی حامل بھی۔ یہاں پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہ شخص یا فرد جو کسی احساس، تجربے، ردعمل، تأثر یا جذبے کو تخلیق کے عمل سے گزار رہا ہے اس کے لیے کسی نظریہ کا پابند ہونا ضروری ہے؟ اور کیا نظریہ کے بغیر اچھا اور اعلیٰ ادب ظہور میں نہیں آ سکتا۔ یہ ایک بحث ہے اور اس پر حمایت اور مخالفت کرنے والوں کے دونوں گروپوں نے خاصی مدت تک طبع آزمائی کی ہے۔ قاسمی صاحب نے اپنے ایک انٹرویو میں اس سوال کا جواب کچھ اس طرح سے دیا ہے۔

> ''زندگی کے بارے میں کسی نقطۂ نظر کسی نظریے کے بغیر شاعری (تخلیق ادب) ممکن ہی نہیں۔ وہ لوگ جو سنا بری میں نظریے کی نفی کرتے ہیں وہ بھی ایک نظریہ رکھتے ہیں۔ کوئی نظریہ نہ رکھنا بھی تو ایک نظریہ ہے، چاہے اس کی حیثیت منفی ہو، نظریہ کی وجہ سے تخلیق کار کی جمالیاتی حس کی نفی نہیں ہوتی۔ بلکہ مثبت نظریہ ہی تو جمالیات کو کھوجتا ہے۔ آپ نے حالؔی، اقبالؔ، کی مثالیں دی ہیں بلا شبہ حالؔی کے نظریے نے ان کی فنی جمالیات کو منفی طور پر متاثر کیا ہے۔ کیونکہ ان کا نظریہ ان کے فن پر مسلط ہو گیا تھا'' [1]

قاسمی صاحب کی گفتگو سے دو اہم مسائل سامنے آتے ہیں اور وہ یہ کہ اچھے ادب کی تخلیق

---

[1] ''احمد ندیم قاسمی شاعر اور افسانہ نگار''، فتح محمد ملک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء ص ۱۰۱

کے لیے کسی نہ کسی نظریے کا ہونا ضروری ہے اور نظریے کو تخلیق کار کے ذہن میں موجود ہونے کے باوجود بھی اسے اس کی تخلیق پر مسلط نہیں ہونا چاہیے۔ اب بحث سہ رخی ہو گئی۔ ایک تو یہ کہ کیا نظریے اور زاویۂ نظر میں کوئی فرق ہے؟ اور اگر ہے تو کیا؟ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ نظریاتی وابستگی کے باوجود کیا یہ کام آسان ہے کہ فنکار اسے اپنے اظہار پر حاوی نہ ہونے دے اور تیسرا یہ کہ ایسے ادیب و فنکار جو کسی نظریے سے وابستگی کے معترف نہیں ہیں کیا اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کرنے میں ناکام رہتے ہیں؟ قاسمی صاحب کی رائے ہے کہ نظریہ نہ رکھنا بجائے خود ایک نظریہ رکھنے کے مترادف ہے۔ سوال یہی ہے کہ نظریے سے منکر فنکار کیا اچھا ادب تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہیں؟ ان سارے مسائل پر منطق کے حوالے سے نہیں ادب کی بنیادی تفہیم کے حوالے سے نظر ڈالنا بے حد ضروری ہے۔

دراصل تخلیق کار کی سب سے پہلی اور سب سے مضبوط وابستگی انسانی زندگی سے ہوتی ہے۔ یہ کوئی نظریہ نہ ہوتے ہوئے بھی ادیبوں اور فنکاروں کا انداز نظر بن جاتا ہے۔ وہ اپنی فنی کاوشوں کو اسی انسانی نقطۂ نظر سے آگے بڑھاتے ہیں اور انہیں پایہ تکمیل تک پہنچاتے ہیں۔ نظریات سازی کے زمانے سے پہلے جو اچھا ادب تخلیق ہوا اس کی بنیاد انسانی زندگی اور انسانوں کے تعلق سے اخذ کیے گئے تجربات اور محسوسات ہی تو تھے۔ یہ مقام بھی لائق فکر ہے کہ کیا زاویۂ نظر اور نظریہ دونوں ہم معنی ہیں یا ان میں کسی طرح کا کوئی تفاوت ہے؟

احمد ندیم قاسمی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ انہوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام اور اس تحریک کے برصغیر میں قدم جمانے سے پہلے ہی ادب تخلیق کرنے کی ابتدا کر دی تھی۔ انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس وقت بھی جب برصغیر میں ترقی پسند نظریہ کے انکر نہیں پھوٹے تھے ان کے دل میں غریبی اور افلاس کے خلاف نفرت اور غریبوں سے ہمدردی اور سماجی عدم مساوات کے خلاف احتجاج کا جذبہ پیدا ہو گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ تب قاسمی صاحب کا ادبی روّیہ کسی خاص نظریے کے تحت نہیں بلکہ اس زاویۂ نظر کے تحت تشکیل پا رہا تھا جو انہوں نے اپنی عملی زندگی اور سماج کی غیر مساوی ساخت کو دیکھ کر اپنانا شروع کیا تھا۔ تیسرا سوال نظریے سے وابستگی کے باوجود بھی اس خاص نظریے کو اپنے فن پر مسلط نہ ہونے دینے کی جو بات قاسمی صاحب نے کہی ہے اسے ماننے میں کسی کو کوئی تامّل نہیں ہونا چاہیے۔ اگر نظریہ فن کی مٹی میں اسی طرح پیوست ہو گیا ہو جیسے پانی اور گارے کو متھ کر یک جسم اور یک جان بنا لیا جاتا ہے تو یہ خطرہ کم لاحق ہوگا کہ نظریہ فن پر حاوی

دکھائی دے۔ اس دور میں اس کی بہترین مثال فیض کی شاعری رہی ہے۔ انہوں نے اشترا کی نظریے سے گہری وابستگی کے باوجود اسے اپنے فن پر مسلط نہیں ہونے دیا۔ جہاں تک احمد ندیم قاسمی کا سوال ہے وہ شروع میں اشتراکیت کے نظریے سے وابستہ نہیں تھے۔ انہوں نے صرف انسانی سطح پر سماجی نابرابری، غریبی عدم توازن اور معاشرتی انحطاط یا طبقاتی عدم مساوات وغیرہ کو اپنی انفرادی حیثیت میں قبول کیا تھا۔ بلکہ صحیح بات تو یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے ترقی پسند تحریک سے اس کے وہ صالح رجحانات تو اپنائے جو انسانی معاشرے کو قابل قبول اور زیادہ پرکشش وانسانی بنانے کے لیے ضروری تھے، اور ان محرکات کو خارج کر دیا جو اخلاقی دینی اور تہذیبی روایات کی نفی کرنے پر اکساتے تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ احمد ندیم قاسمی کے فن میں اخلاقی روایت شکنی کہیں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ ان کے یہاں ہر جگہ اخلاقی اور تہذیبی قدروں کی پاس داری کا رجحان نظر آتا ہے۔ ایک دلچسپ واقعہ اس صورت حال کو سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے ''منٹو کی چند یادیں'' مضمون میں لکھا ہے:

> ''ایک روز میں نے منٹو سے کہا کہ ٹالسٹائے نے موپاساں کے کسی افسانے کے بارے میں لکھا ہے کہ اگر موپاساں کو اپنی ننگی ہیروئن کو نہاتے ہوئے دکھانا تھا تو کیا اتنا کہہ دینا کافی نہیں تھا کہ وہ نہا رہی تھی۔ یا چلیے یہ بھی کہہ دیجیے کہ جب وہ نہا چکی تو اس کے جسم پر پانی کے بے شمار قطرے تھمے رہ گئے۔ لیکن موپاساں سا کو یہ کہنے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی کہ پانی کے ان قطروں کا رنگ ہیروئن کے جسم کی رنگت کی طرح ہلکا سنہرا یا ہلکا گلابی تھا۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے ادب میں لذتیت کی ابتدا ہوتی ہے۔'' [۷]

یہ وہ انداز نظر ہے جو کسی سیاسی، سماجی یا معاشرتی نظریے سے پیدا نہیں ہوا بلکہ اس کی پرورش اس اخلاقی اور انسانی زندگی کے پہلو میں ہوئی ہے جو احمد ندیم قاسمی کا سب سے بڑا فنی سرمایہ ہے۔ پس یہ ثابت ہوا کہ سب سے اہم چیز جس کی تلاش کسی بڑے فنکار میں کرنی چاہیے وہ تخلیق کار کا وہ نظریہ ہے جس سے وہ زندگی کو ناپتا تولتا اور نتائج نکالتا ہے اور ان نتائج پر اپنے تخلیقی ادب کی بنیاد رکھتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے یہاں یا ان کے انداز نظر کی تشکیل میں جو اجزائے ترکیبی نظر آتے ہیں ان میں انسان دوستی، انسانی زندگی کی ارفع قدروں کا احترام، احساس جمال، سماجی اور معاشی زندگی کی ناہمواری کا احساس، انسانیت کو بہتر سے بہتر مدارج پر دیکھنے کی خواہش اور فن

کو حسن اور جمالیاتی رنگ و آہنگ سے مزین کرتے ہوئے بھی اسے انسان اور انسانی زندگی کے لیے کارگر بنانے کا جذبہ شامل ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی مثبت قدروں کا احساس ملتا ہے، منفی رجحانات کا نہیں۔ ان کے فن میں زندگی ہے زندگی کی نفی نہیں ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے ''میرا نظریۂ فن'' عنوان سے لکھے گئے اپنے مضمون میں ایک جگہ اور لکھا ہے:

> ''میرے نقطۂ نظر سے نہ صرف غم کے باوجود زندگی کا اثبات ممکن ہے بلکہ انسان کو جس کرے پر ڈال دیا گیا ہے وہاں زندگی کا اثبات غم ہی کی وجہ سے ممکن ہے۔ دراصل غم انسان کی دوامی قدر ہے۔ ہم ایک مثالی معاشرے کے افراد بن کر بھی اور زندگی کے حسن اور توازن سے جی بھر کر سیر ہونے کے باوجود کبھی نہ کبھی کسی نہ کسی مرحلے میں اداس ضرور ہو جائیں گے۔ جب اداس ہی رہنا ہے تو اسے ایک تخلیقی قدر ہی کیوں نہ بنالیا جائے۔'' [۱]

احمد ندیم قاسمی کے لیے جہاں غم اور اداسی بھی حیات انگیز اور حیات آمیز ہو۔ وہاں زندگی کے تئیں ان کے لگاؤ اور انتہا درجے کی وابستگی سے انکار کفر ہے اور ان کی کل سپردگی زندگی کے لیے ہے۔ یہ جزوی نہیں مکمل ہے۔ اس مضمون میں قاسمی صاحب مزید رقمطراز ہیں:

> ''فنکار میں تخلیق کا وہ اضطراب بے حد ضروری ہے جسے بعض لوگوں نے شدت اور وفور ظاہر کرنے کے لیے تخلیق کا زہر بھی کہا ہے۔ اگر فنکار میں یہ زہر دب گیا یا سکون کی صورت اختیار کر گیا تو یوں سمجھئے کہ فنکار کا ڈنک نکل گیا۔ فنکار کا محبوب انسان ہے اور جب تک انسان مضطرب اور بیقرار ہے فنکار کی آسودہ خاطری بددیانتی ہے۔ فنکار ارتقاء کا پرستار ہے اور ارتقاء کا عمل مسلسل جاری ہے۔ یہ خوب سے خوب تر اور خوب تر سے خوب ترین بلکہ اس سے بھی آگے نکل جانے کا عمل ہے۔'' [۲]

احمد ندیم قاسمی کے زاویۂ نظر سے فن میں ''زندگی اور احساس غم'' دونوں کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ یعنی فن کسی منفی انداز میں زندگی کو اداس نہ کرے بقول احمد ندیم قاسمی ''ایک رجائی فنکار اگر اداس ہو جانے کی آزادی طلب کرے تو اس کا یہی مطلب لیا جائے گا کہ وہ دراصل قنوطی ہے

۱ احمد ندیم قاسمی نمبر، مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۶۶

۲ احمد ندیم قاسمی نمبر مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۶۶

احمد ندیم قاسمی کے تخلیقی زاویہ نظر میں ایک اور پہلو جو بہت اہم ہے وہ ہے ادب میں جمالیاتی قدر۔

قاسمی صاحب کے مذکورہ قول کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تخلیق کار کے اندر جو اضطراب بے چینی یا کرب ہے وہ بھی انسان کی اس سے وابستگی کی بنا پر ہی ہے یعنی اگر تخلیق کار کا والہانہ اضطراب انسان کی وجہ سے نہیں ہے تو اس کے اضطراب یا بے چینی کا کوئی مفہوم نہیں۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا فنکار کے اندر تخلیقی اضطراب اس کی تخلیق میں براہ راست نمودار ہوتا ہے یا اس کا اظہار کچھ اور لوازمات کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ تخلیق کار کا اضطراب فن کی شکل لے کر اس وقت سامنے آتا ہے جب اس میں فکر، احساس، جذبہ اور حسن کی قدریں شامل ہو جاتی ہیں۔ فن میں تنہا اضطراب کے کوئی معنی نہیں۔ تنہا فکر، جذبے، اور تنہا احساس کے کوئی معنی نہیں۔ یہ سب چیزیں ایک توازن کے ساتھ تخلیق میں ظاہر ہونی چاہئیں۔ اس پہلو کا ذکر احمد ندیم قاسمی نے کچھ اس انداز سے کیا ہے:

> ''میں صرف اور محض فکر کی شاعری کو برداشت نہیں کر سکتا۔ فکر محض میں جو کرختگی اور درشتی ہوتی ہے اس کی میرے نظریہ فن میں کوئی گنجائش نہیں۔ مگر ساتھ ہی اگر فن فکر سے خالی ہوگا تو یکسر سطحی ہوگا۔ اس کا حسن مصنوعی پھولوں کا سا حسن ہوگا۔ سو میں سمجھتا ہوں کہ بڑے فن، بڑی شاعری کے لیے خیال واحساس کی یک جہتی ضروری ہے۔ فکری شاعری کو بھی حسیاتی ہونا چاہیے اور قاری کو اس میں فکر کی بجائے مفکرانہ شان نظر آنا چاہیے۔ فن کسی فکر کی تھیوری کو منظوم یا مصور کرتے ہوئے بھلا نہیں لگتا ہے۔'' [۱]

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں یہ کہنا درست ہے کہ تبصرہ نگار یا تجزیہ نگار کی حیثیت سے کسی فنکار کے یہاں احساس جمال، فکر، احساس، جذبے وغیرہ کی الگ الگ نشاندہی کی جا سکتی ہے لیکن خود فنکار کے لیے انہیں الگ الگ کر کے دیکھنا اور برتنا جائز نہیں ہے۔ وہ ان سب کے ایک خوبصورت توازن سے ہی اپنی تخلیق کو آراستہ کرتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے یہاں فکر، جذبہ اور جمالیاتی احساس اس حد تک آمیز اور یکجان ہو گئے ہیں کہ انہیں کیمیائی عمل سے گزار کر اور الگ الگ کر کے دیکھنا مشکل ہے۔ ندیم جہاں فکر واحساس کے چراغ اپنے فن میں جلاتے ہیں وہیں ان کی جمالیاتی حس انہیں اس حسن سے جدا نہیں کرتی جو سچے فنکاروں کی طبیعت ثانیہ کا درجہ رکھتا

---

[۱] ماخوذ ''میرا نظریہ فن'' احمد ندیم قاسمی نمبر، مرتبہ نند کشور وکرم، ۱۹۹۶، ص ۶۴

ہے۔اس ضمن میں بھی احمد ندیم قاسمی نے اپنے خیالات کا اظہار ان لفظوں میں کیا ہے:

''آرائش جمال صرف آرائش زلف ورخ تک محدود نہیں ہے۔ یہ زندگی کے ہر شعبے اور اس شعبے کی ہر تفصیل کے ہر جز میں حسن وتناسب پیدا کرنے کا نام ہے۔ جب آرائش جمال کی اصطلاح قومی کلچر کے حوالے سے استعمال ہوتی ہے تو اس میں عورت کے حسن کے علاوہ اخلاق کا رسم ورواج کا حتی کہ مزاج پرسی تک کا نیز شہر کا، باغ کا، سڑک کا، گلی کا بلکہ کسی دوکان کے سائن بورڈ تک کا حسن بھی شامل ہوتا ہے۔ جس معاشرے میں حسن کا نام لینا ہی جرم ٹھہرے وہاں توازن اور تناسب کی تلاش بے سود ہوتی ہے اور جو معاشرہ ان صفات سے محروم ہوا سے زندہ قوم کا معاشرہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ تو احساس جمال تو کسی قوم کے تہذیبی ارتقاء کی واحد کسوٹی ہے۔ قوم کو اگر حسن وجمال کے الفاظ سے ہی بھڑک اٹھنے کی عادت پڑگئی ہے تو یہ کوئی معمولی حادثہ نہیں ہے۔ یہ ایک تہذیبی المیہ ہے اور سیاسی، تہذیبی اور فنی رہنماؤں میں اس المیے کا شعور جتنی جلدی پیدا ہوا تنا ہی قوم کے مستقبل کے لیے بہتر ہے۔ خدا نہ کرے کوئی ایسا دن بھی آئے جب حسن ہمارے نظام زندگی سے مکمل طور پر خارج ہو چکا ہو اور ہمارے مزاج میں پتھر، کانٹے اور اولے بھر جائیں۔'' [1]

احمد ندیم قاسمی کا یہ اصرار واجب اور قابل قبول ہے کہ معاشرے کو حسن اور اقدار حسن کی قبولیت سے انکار نہیں کرنا چاہیے۔ ان کا یہ کہنا بھی بجا ہے کہ جو معاشرہ حسن وجمال کے نام سے بدک رہا ہو اس میں خوش اسلوبی، توازن اور تناسب جیسی چیزوں کی تلاش بے سود ہوگی۔ وہ معاشرہ کریہہ ہوگا اور نا قابل برداشت بھی۔ ان کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ خدا نہ کرے کبھی ایسا وقت آئے جب معاشرہ احساس حسن سے یکسر محروم ہو جائے اور ذہنوں میں کنکر پتھر بھر جائیں۔ لیکن فنکار کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ معاشرہ حسن وجمال کے احساس کو وسیع تر انداز میں قبول کر رہا ہے یا نہیں کر رہا ہے اگر نہ کر رہا ہو تو یہ ایک المیہ ہی ہے۔ لیکن وہ معاشرہ بھی جو حسن وجمال کے ادراک میں کافی آگے ہے یا جمالیاتی قدروں کو قبول کرنے میں کافی کشادہ دل ہے اس میں بھی تخلیقی فنکاروں کا مسئلہ ایک پہلو سے بہت زیادہ پیچیدہ ہے۔ پیچیدہ اس نقطۂ نظر سے کہ اسے کریہہ اور کریہہ

---

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶ء ص ۶۶

ترین، بدصورت اور بدصورت ترین پہلوؤں کے اظہار میں بھی خوبصورت رنگ بھرنے ہوتے ہیں۔ اس میں اظہار کی جمالیاتی کشش پیدا کرنی ہوتی ہے۔ فرض کیجئے اگر ایک افسانہ نگار ایک ایسی بھکارن کی تصویر اپنے کسی فن پارے میں ابھار رہا ہے جو پھٹے حال میں ہے، گندی حالت میں ہے، ظاہری حلیے میں گوارہ نہیں ہے تو وہ اپنے اس کردار کو بھی حسن اظہار سے اس طرح پیش کرے گا کہ اس میں الفاظ اور احساس کا حسن پیدا ہو جائے گا یہاں تک کہ پڑھنے والے تخلیق کار کے بیان سے جمالیاتی حس کی سطح پر بھی متاثر ہوں گے۔ بدصورتی کو بھی خوبصورت پیرائے اظہار دینا فنکار کا سب سے بڑا فنی فریضہ ہے۔

دنیا کا ہر بڑا فنکار اپنے اظہار میں خوش سلیقگی اور حسن کارانہ فنی رویے کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ جو فنکار اس رمز سے واقف نہیں ہیں وہ فن کے سب سے قوی جمالیاتی پہلو سے بھی واقف نہیں۔ احمد ندیم قاسمی کا روّیہ بطور شاعر اور بطور افسانہ نگار دونوں ہی حیثیتوں میں اپنے بیان اور اظہار کی سطح پر حسن کارانہ ہے۔ کسی بھی شاعر یا افسانہ نگار کی نظر میں اس کا وہ خیال، تجربہ، احساس یا کسی واقعہ کا ردّعمل چاہے کتنی ہی بڑی اہمیت کا حامل کیوں نہ ہو وہ قاری یا سامع تک پہنچتے پہنچتے ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے کیونکہ فنکار جو چیز تخلیق کے عمل سے گزار کر قارئین کے سامنے لا رہا ہے وہ الفاظ و بیان کے پیراہن میں آراستہ ہے اور پڑھنے یا سننے والے کو وہ اپنی سب سے اولین سطح پر ان الفاظ کے ذریعہ ہی متاثر کرے گا جو اس تک پہنچیں گے یعنی قاری یا سامع لفظوں کے حوالے سے فنکار کے خیال تک رسائی کرتا ہے۔ اگر الفاظ یا پیرایہ اظہار حسن کارانہ نہیں ہے تو سامع یا قاری اسے پہلی ہی نظر میں مسترد کر دینے میں حق بجانب ہوگا۔ کیونکہ جو کشش سامع یا قاری کی دلچسپیوں کو بنائے رکھتی ہے وہ بیان اور الفاظ کی وہی کشش ہے جس کا ذکر مندرجہ بالا سطور میں کیا گیا ہے۔ یعنی خیال فنکار کے لیے چاہے کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، مواد کتنا ہی اولین درجہ کیوں نہ رکھتا ہو وہ قاری یا سامع کے لیے ثانوی حیثیت کا ہی ہوتا ہے۔ کیونکہ قاری یا سامع کو لفظوں کے وسیلے سے ہی اس خیال یا مواد تک رسائی کرنا ہوتی ہے۔ لفظ یا بیان خوبصورت نہ ہو تو اچھے سے اچھا خیال بھی اپنی اہمیت اور گرفت کھو دیتا ہے۔ ماحصل یہ کہ ہر بڑے فنکار کے لیے یہ بات لازم آتی ہے کہ اظہار اور پیرائے اظہار میں اس کا روّیہ حسن کارانہ ہو۔ صرف خیال پر زور دینے اور اظہار کے حسن کارانہ پہلو کو نظر انداز کرنے والے فنکار بڑے فنکار کی صف میں شمار نہیں کیے جائیں گے۔ اس مختصر بحث کے بعد یہ دعویٰ با آسانی کیا جا سکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے یہاں فنی

اظہار میں جس حسن کاری کا ثبوت ملتا ہے وہ ان کی فنی بالیدگی اور ہمہ گیری کا ایک بہت قوی پہلو ہے۔ فن کے تئیں جتنے بھی روّیے ہو سکتے ہیں ان سب میں سب سے زیادہ اہم اور نظر انداز نہ کیے جانے کے لائق روّیہ فن کے حسن کارانہ انداز ہی کا ہے۔ اگر کسی فنکار یا ادیب میں فن کا حسن کارانہ انداز موجود نہیں ہے تو وہ اچھا فنکار رہو ہی نہیں سکتا۔

ان کے افسانے ''گنڈاسا'' کے اس ایک اقتباس پر نظر ڈالیں جس میں افسانے کا ہیرو 'مولا بخش جو اپنی شوراپشتی اور دہشت ناکی کی وجہ سے پورے گاؤں کے لیے ہیبت بنا ہوا ہے ''راجو'' جو ایک دیہاتی الہڑ لڑکی ہے، جب گھی بیچنے کے لیے مولا بخش کے گھر آتی ہے تو مولا بخش اس لڑکی کے حسن پر فریفتہ ہو کر اپنی ساری ہیکڑی بھول جاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا حسن کارانہ فنی روّیہ کی عمدہ مثال ملاحظہ کریں:

> ''راجو نے برتن اتار کر اس کے دہانے پر سے کپڑا کھولا تا کہ بڑھیا گھی سونگھ لے مگر وہ اندر چلی گئی تھی ترازو لینے اور مولا نے دیکھا کہ راجو کی کنپٹیوں پر سنہرے روئیں ہیں اور اس کی پلکیں یوں کمانوں کی طرح مڑی ہوئی ہیں جیسے اٹھیں گی تو اس کی بھنوں کو مس کر لیں گی اور ان پلکوں پر گرد کے ذرّے ہیں اور اس کی ناک پر ننھے ننھے سوئی کی نوک کے سے قطرے چمک رہے ہیں اور نتھنوں کی کچھ ایسی کیفیت ہے جیسے گھی کے بجائے گلاب کے پھول سونگھ رہی ہے۔ اس کے اوپر کے ہونٹ کی نازک محراب پر بھی پسینہ ہے اور ٹھوری اور نچلے ہونٹ کے درمیان ایک تل ہے جو کچھ یوں اچٹا ہوا سا لگ رہا ہے جیسے پھونک مارنے سے اڑ جائے گا۔ کانوں میں چاندی کے بندے انگور کے خوشوں کی طرح لس لس کرتے ہوئے لرز رہے ہیں اور ان بندوں میں اس کے بالوں کی ایک لٹ بے طرح الجھی ہوئی ہے مولے گنڈاسے والے کا جی چاہا کہ وہ بڑی نرمی سے اس لٹ کو چھڑا کر راجو کے کان کے پیچھے جما دے یا چھڑا کر یوں ہی چھوڑ دے یا اپنی ہتھیلی پر پھیلا کر ایک ایک بال گننے لگے۔'' [1]

یہ فنکار کا وہی حسن کارانہ روّیہ ہے جسے برت کر احمد ندیم قاسمی نے مولا جیسی پتھریلی چٹان سے بھی نرمی کا فوارہ کھینچ نکالا ہے۔ معاشرے میں حسن یا جمالیاتی اقدار کے قبول کی نوعیت اور فن

[1] افسانہ ''گنڈاسا'' افسانوی مجموعہ ''سناٹا'' احمد ندیم قاسمی، اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵، ص ۹۲-۱۹۱

پاروں میں حسن و جمال کا اظہار یہ دونوں باتیں یکساں نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ فنکار ہی ہیں جو معاشرے میں جمالیات کے اجتماعی شعور کو بیدار کرنے کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ یہ مانتے ہوئے کہ بحیثیت افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کا فنی رویہ ارفع طور پر حسن کارانہ ہے یہ بات بھی غور طلب ہے کہ اس حسن کارانہ رویے کی ساخت و پرداخت میں کیا عوامل کارفرما رہتے ہیں؟ کیا فنکار اپنے ماحول کے فطری حسن اور دیدہ زیب مناظر کے نزدیک رہ کر ہی اپنے احساس جمال کو بالیدہ کرتا ہے؟ اور کیا یہی بالیدگی آگے چل کر اس کے فن میں حسن کارانہ روّیے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے؟ احمد ندیم قاسمی نے اپنے ایک مضمون ''چند یادیں'' میں اسی موضوع پر قلم فرسائی کی ہے، ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''میں جب اپنے بچپن کا تصور کرتا ہوں تو ماں کے بعد جو چیز میرے ذہن پر چھا جاتی ہے وہ حسن فطرت ہے۔ یقیناً میں نہیں کہہ سکتا کہ مظاہر فطرت سے موانست کا یہ جذبہ کب کیسے اور کیوں پیدا ہو گیا؟ مجھے تو بس اتنا معلوم ہوا ہے کہ جب بھی میں اپنا ماضی یاد کرتا ہوں تو لہلہاتے ہوئے کھیتوں، امڈے ہوئے بادلوں، ڈھلی ہوئی پہاڑیوں اور چکراتی بل کھاتی اور قدم قدم پر پہلو بچاتی ہوئی پگڈنڈیوں کی ایک دنیا میرے ذہن میں آباد ہو جاتی ہے۔ بھیکڑ کے پھول کی جڑیں، مٹھاس کا موتی، لانبی لچکتی گھاس چوٹی پر جانے کی کوشش میں چیونٹی سے بھی کہیں چھوٹے کیڑوں کی استقامت، چٹختی ہوئی چٹانوں کی جھریوں میں سے پھوٹتے ہوئے جنگلی پھولوں کے پودے، دھرتی کی بھینی بھینی خوشبو دور نیلے پہاڑ کے دامن، آئینے کی طرح چمکتی ہوئی جھیل پر سورج کی کرنوں کی سڑک بادل کی گرج کے ساتھ تانبے کی چادروں کی طرح بجتے ہوئے پہاڑ، مکی کے بھٹوں کے لانبے سنہرے بالوں میں مکی کی مہک اور یہ دوسری تفاصیل جو کبھی میرے افسانوں اور شعروں کا پس منظر بن جاتی ہیں، میری زندگی کے اسی دور کا جمع کیا ہوا اثاثہ ہے جب میں وادیوں اور گھاٹیوں میں اپلے چننے نکلتا تھا یا اپنے میلے کپڑوں کی پوٹلی لیے اونچی پہاڑیوں پر پیالوں کے سے تالابوں میں کپڑے دھونے جاتا تھا یا بعد میں مسان یا میانوالی یا خوشاب کے دور دراز ریلوے اسٹیشن میری منزل قرار پائے اور سناٹے میں لپٹی ہوئی راتوں کو اونٹ

کی گھنٹی یا خچر کے ٹاپوں نے چونکا چونکا دیا۔'' [۱]

مظاہر فطرت اور حسن فطرت سے فنکار کا یہ لگاؤ بہت سے قارئین کے لیے ایک مغالطہ بھی پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں اس کا ازالہ کر دینا بھی ضروری ہے۔ یہ سمجھ لینا درست نہیں ہے کہ فنکارانہ ذہن رکھنے والا کوئی شخص مناظر فطرت کے گہوارے میں پل کر اپنے احساس جمال یا حسن و زیبائش سے اپنی وابستگی کی بنیاد ڈالتا ہے۔ باہر کے خوبصورت مناظر چاہے وہ پھولوں کی شکل میں ہوں، چاند اور ستاروں کی شکل میں ہوں، پہاڑیوں اور بادلوں کی شکل میں ہوں، عورتوں اور بچوں کی دلکشی میں ہوں یہ سب کسی فنکار کے یہاں حسن پسندی یا اس کی جمالیاتی حس کو پیدا کرنے میں کوئی خاص کردار ادا نہیں کرتے۔ کیونکہ حسن و جمال کے یہ جتنے بھی پہلو یا جہتیں ہیں وہ سب ذی نفس انسانوں کے لیے یکساں ہیں۔ سبھی اپنی اپنی سطح پر ان سے متأثر ہوتے یا ہو سکتے ہیں۔ فنکار اس معاملے میں اور لوگوں سے جدا ہے کہ اسے قدرت نے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں حسن سے متأثر ہونے کا جذبہ شدید انداز میں ''ودیعت'' کیا ہے۔ اس لیے وہ اس حسن و جمال سے اوروں کے مقابلے میں کہیں زیادہ اثر پذیر ہوتا ہے۔ پس احمد ندیم قاسمی کے بارے میں بھی یہ واضح طور پر کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اپنے دیہی پس منظر میں فطرت کے جن حسین مناظر کا ذکر کیا ہے، وہ ان کے ذہن میں جمالیاتی احساس پیدا کرنے والے عناصر نہیں تھے بلکہ فطری طور پر جو حسن پرستانہ مزاج لیکر وہ آئے تھے اس کو بالیدہ، قوی اور وسیع کر رہے تھے۔ اگر احمد ندیم قاسمی فنکار نہ ہوتے تو یہ خوبصورت مناظر ان پر بھی سرسری طور پر گزر جاتے جیسے اور لوگوں کی نظر سے گزر جاتے ہیں۔ انہوں نے فطرت کے ان مناظر سے جو کسب جمال کیا وہ صرف اس لیے کہ قدرت سے وہ ایک فنکارانہ ذہن لیکر پیدا ہوئے تھے۔ اور فنکارانہ ذہن حس اور جاذبیت کے احساس سے خالی ہو کر فنکارانہ ہو ہی نہیں سکتا۔ احمد ندیم قاسمی کے فنی رویے میں جن عناصر کی اب تک تلاش کی گئی اس میں انسان دوستی، وسیع النظری، سماجی عدم مساوات کا احساس، دبے کچلے انسانوں کا درد، اخلاقی اور تہذیبی قدروں کی پاسداری اور ایک بہتر انسانی معاشرے کے استحکام کا خواب تو شامل ہے ہی اور ان میں سب سے زیادہ وہ حسن کارانہ روّیہ ہے جو ان کے فن کو اعلیٰ اور ارفع درجہ عطا کرتا ہے۔ یہ بات نہایت وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اگر احمد ندیم قاسمی یا ان جیسے کسی اور اہل قلم کے یہاں انسان دوستی، انسانی ہمدردی اور انسانی معاشرے میں عدم مساوات وغیرہ کا احساس اپنی

[۱] احمد ندیم قاسمی نمبر، مرتبہ نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶، ص ۴۳

شدید تر صورتوں میں بھی موجود ہو تو اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں ہیں جب تک ان سب رویوں کو بروئے کار لانے میں اس جمالیاتی چابک دستی سے کام نہ لیا گیا ہو جو فن پاروں کو لائق توجہ اور قابل پذیرائی بناتا ہے۔ مختصر یہ کہ فنکار کے لیے اظہار میں حسن کاری کا رویہ اس کی ایسی سب سے بڑی متاع ہے جس کے بغیر وہ فنی بلندیوں کو نہیں چھو پائے گا۔ احمد ندیم قاسمی کے یہاں (فن میں) وہ جمالیاتی پہلو اور حسن کارانہ رویہ ہے جو ان کی تخلیقات کو پراثر، پرکشش اور لائق توجہ بناتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے فنی رویوں کا تذکرہ کرتے ہوئے ایک نہایت اہم بحث ''وابستگی'' (Commitment) کی بھی اٹھائی ہے۔ انہوں نے اپنے ایک انٹرویو میں جو کہ ''ندیم کے تأثرات'' کے عنوان سے اسرار زیدی نے قلمبند کیا ہے، میں کہا ہے:

> ''آج کل اہل ادب میں فیشن سا بن چلا ہے کہ اپنے نقطۂ نظر کو جس حد تک لپیٹ سکتے ہو لپیٹو۔ اس سے قاری کی سمجھ میں کچھ نہیں آئے گا تو اس پر آپ کے علم کا بہت رعب پڑے گا کہ ان صاحب کی تخلیق میری حد تفہیم سے ماورا ہے۔ اس کا ذہن بہت اونچا ہے۔ مجھے اس بات کا بہت دکھ ہوتا ہے کہ لوگ اپنے آپ کو خود پسندی کے اتنے بلند مینار پر سوار کر لیتے ہیں کہ وہ لوگ جن کا ادب میں ایک واضح نظریہ ہے اور زندگی کے چند منضبط اصول ہیں انہیں کیڑے مکوڑے سے نظر آنے لگتے ہیں۔ دراصل نظریہ کی نفی احساس کمتری کا اظہار ہے اور کسی بھی مسئلے پر کمٹ منٹ سے بچنے اور کترانے کا ایک ذریعہ ہے۔ میرا نظریہ روز روشن کی طرح واضح اور صاف ہے۔ میں ادیب کو کوئی ماورائی مخلوق نہیں سمجھتا۔ وہ ادب کے قارئین کی طرح زمینی مخلوق ہوتا ہے۔ اسے احساسات و افکار کے اظہار کی قدرت حاصل ہوتی ہے اس لیے وہ عوام سے اونچا نہیں ہو جاتا۔ بلکہ اس کی معاشرتی اور تہذیبی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔ چنانچہ میرے نزدیک ادیب معاشرے کا ذمہ دار فرد ہوتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ معاشرے کے سامنے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ اور اس کے ان اصولوں سے بھی بغاوت کی جرأت نہیں کر سکتا جنہیں وقت اور حالات اور جدید انکشافات اور جدید رویوں نے بے معنی بنا دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ بغاوت اسی اصول کے خلاف کی جاتی ہے جو نوع انسانی کی ترقی، خوشحالی اور روحانی سکون

کے راستے میں حائل ہو۔ ادیب بغاوت کے منصب سے تو کبھی دست کش نہیں
ہوسکتا اس کی ذمہ دار حیثیت کا مفہوم صرف یہ ہے کہ اپنے معاشرے سے فرار کا
اسے کوئی حق حاصل نہیں ہے کیونکہ وہ اس کی پیداوار ہے اور وہ اس کی اصلاح
کرسکتا ہے نفی نہیں کرسکتا۔'' [1]

ترقی پسند تنظیم میں انتشار آنے کے ساتھ ہی ساتھ ادب کے اسٹیج پر بہت لمبے عرصے تک کمٹ منٹ کی بحث جاری وساری رہی تھی۔ ترقی پسندوں کا خیمہ جہاں ادیبوں کے لیے نظریہ سے کمٹ منٹ کی بڑھ چڑھ کر وکالت کرتا آیا تھا وہیں بعد کی نسل ادیبوں کے کمٹ منٹ سے بندھے ہونے کی مخالفت کر رہی تھی۔ اگر چہ مذکورہ اقتباس میں احمد ندیم قاسمی نے کمٹ منٹ کا معاملہ اٹھاتے ہوئے یہ تصریح نہیں کی ہے کہ وہ ادیب کے کمٹ منٹ کی کس نوعیت کے طرفدار ہیں۔ یعنی ادیب یا فنکار کا کمٹ منٹ کس سے ہو؟ کسی سماجی، سیاسی نظریہ سے، یا عالم انسانیت کے فلاحی پہلوؤں سے؟ میرا خیال ہے کہ احمد ندیم قاسمی اس دوسری بات سے اتفاق کریں گے۔ دراصل ادب میں جدیدیت کی تحریک ترقی پسندی کے مروجہ ''پروپیگنڈائی رجحان'' کے شدید ردعمل میں پیدا ہوئی تھی۔ جہاں ترقی پسند ادیب ادب میں سماجی پہلوؤں کی عکاسی پر زور دیتے تھے، ادب کے موضوعات میں مزدوروں، غریبوں اور افلاس زدہ طبقوں کی نمائندگی پر زور دیتے تھے، سماجواد اور اشتراکی انقلاب کو ایک نظریے کے طور پر اپنانے کی تلقین کرتے تھے وہیں ۱۹۶۰ء کی دہائی میں جو جدیدیت ترقی پسندی کے شدید ردعمل میں سامنے آئی اس نے اس کے برعکس نیز معکوس انداز کی ترغیبات مرتب کیں۔ انہوں نے ادب میں سماج کی جگہ فرد اور اجتماعیت کی جگہ انفرادیت، اجتماعی احساس کی جگہ شخصی احساسات پر زور دیا۔ اور ادیب کی مکمل نیز غیر مشروط آزادی پر اصرار کیا۔ ترقی پسند جہاں ترقی پسندانہ سماجی نظریات سے ادیب کے کمٹ منٹ کو ضروری گردانتے تھے وہیں جدیدیت کے علمبرداروں نے ادیبوں کے لیے کسی بھی طرح کی نظریاتی وابستگی یا کمٹ منٹ سے انکار کیا۔ ہر عمل کا لازمی طور پر ایک ردعمل ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں کے عروج میں ادیبوں کا نظریے سے کمٹ منٹ اتنی شدت اختیار کر گیا تھا کہ انہوں نے مارکسی یا اشتراکی نظریہ کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا کر ادب کی تخلیقی سرگرمیوں کو نعرے بازی میں بدل دیا۔ ادب ادب نہ رہ کر پروپیگنڈہ بنتا چلا گیا۔ اس کے شدید ردعمل میں جدیدیت کے علمبرداروں نے کمٹ منٹ کے خیال کو ہی نہ

[1] ''مٹی کا سمندر''، ''ضیاء ساجد'' مکتبہ القریش، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص: ۵۱۸

صرف مسترد کیا بلکہ ادیب کی ایسی آزادی پر زور دینے لگے جس میں تخلیق کار نہ اپنے نہ کسی اور کے سامنے جوابدہ ہو۔ پہلی صورت جتنی گمراہ کن اور مضحکہ انگیز تھی اس سے زیادہ مضحکہ خیز اور زیاں انگیز صورت یہ رہی۔ کیونکہ اگر ترقی پسندوں کے ''پروپیگنڈائی ادب'' نے تخلیقی ادب کو سستے ڈھنگ کا اشتہار بنا کر پیش کیا تو جدیدیت کے پیروکاروں نے ادب کو تخلیق کار کی ذاتی زندگی کا گورکھ دھندا بنا کر رکھ دیا۔ اس ادب نے علامتوں کے نام پر ابہام کو فروغ دیا اور معنی آفرینی کی جگہ پر مفہوم کشی کی داغ بیل ڈالی۔ ترقی پسندوں کے زمانے میں جس بڑے پیمانے پر اشتہاری ادب تخلیق ہوا اسی بڑے پیمانے پر جدیدیت کے طرفداروں کے تخلیقی ادب نے لایعنیت اور ناقابل فہم ذاتی علامتوں کو فروغ دے کر ادب کو چیستاں بنا دیا۔ اس ہنگامہ خیز دور میں جن چند ادیبوں نے اپنے ذہنی اعتدال اور سلامت روی کو باقی رکھا ان میں احمد ندیم قاسمی کا نام نامی خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔
احمد ندیم قاسمی ترقی پسند عہد کے ایک ایسے ادیب ہیں جنھوں نے اپنی وابستگی یا کمٹ منٹ سماجی زندگی اور عام آدمی کے ساتھ برقرار رکھتے ہوئے اس اشتہاری ادب سے خود کو بچائے رکھا، جو ترقی پسند تحریک کے زوال کا سبب بنا تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے ترقی پسندی کی صالح قدروں کو اپنایا اور ایسی چیزوں کو نظر انداز کر دیا جو ادبی تخلیق کے لیے سود مند نہیں تھیں۔ ان کا تخلیقی زاویۂ نظر سماجی ہوتے ہوئے بھی سماجوادی پروپیگنڈے کی طرف نہیں گیا۔ ''اسلوب احمد انصاری'' نے احمد ندیم قاسمی کے فن پر رائے زنی کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون ''احمد ندیم قاسمی اور اردو افسانہ'' میں ایک جگہ تحریر کیا ہے:

> ''احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے موضوعات وہ معاشی ناہمواریاں ہیں جو ہماری زندگی میں قدم قدم پر موجود ہیں۔ ان کی وجہ سے ظلم و استبداد کی بے شمار شکلیں بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتی رہتی ہیں اور سیاست و مذہب کے ٹھیکیدار ایک دوسرے سے بڑھ چڑھ کر انہیں ہوا دیتے ہیں۔ جنگ کی تباہ کاریاں ہیں جن کا نشانہ وہ ضرورت مند بنتے ہیں جو اپنی مادی ضروریات سے مجبور ہو کر بخوشی حکومت کے مقاصد کی برآری کے لیے اپنے آپ کو پیش کر دیتے ہیں۔ فسادات اور ان کے عواقب ہیں جو آزادی کی نیلم پری اپنے جلو میں لیکر آئی تھی۔ انتقام اور رقابت کی وہ آگ ہے جو قبائلی انسان کے کردار میں اتنی نمایاں تھی اور اسے معمولی سے عذر پر انسانوں کو خاک و خون میں ملا دینے

پراکساتی رہتی تھی۔ یہ آگ آج بھی دیہاتوں میں رہ رہ کر بھڑک اٹھتی ہے...
عشق و محبت کا موضوع انسان کی زندگی میں اپنی مرکزیت کی وجہ سے ہمیشہ موجود رہا ہے اور ہمیشہ موجود رہے گا۔ لیکن ندیم قاسمی کا کوئی افسانہ محض عشقیہ افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ عشق و محبت کے جذبات کی عکاسی ان کے یہاں ہمیشہ سماجی محرکات کے تانے بانے سے متاثر ہوتی ہے۔ ان کے یہاں نہ اس رومانیت کے لیے کوئی گنجائش ہے جو خواہشات کو بے لگام چھوڑ دینے سے پیدا ہوتی ہے اور نہ اس لذتیت کے لیے کوئی جگہ جو ذہنی اور اخلاقی عدم توازن تک لے جائے۔ ان کے یہاں صرف محبت کا رومان ہی نہیں اس کی محرومی اور مجبوریاں بھی ہیں... ندیم قاسمی کے یہاں افسانوں میں متزاد رنگ بھی ملتے ہیں اور ان کی تخلیق ایک عمل ارتقاء سے بھی گزری ہے۔ وہ کسی مخصوص فارمولے کو اپنا کر یا کسی نظریے کا پرچار کرنے کی خاطر افسانہ نہیں لکھتے۔ لیکن زندگی میں چاروں طرف جو ظلم اور ناانصافیاں، پریشانیاں اور محرومیاں بکھری ہوئی ہیں اور فطرت انسانی کے جو پیچ و خم ان کے تجربے کی زد میں آتے ہیں وہی انہیں تخلیق پراکساتے ہیں۔'' [1]

اسلوب احمد انصاری کے مذکورہ اقتباس سے یہ پہلو مزید واضح ہو گیا کہ احمد ندیم قاسمی کا جو بھی کمٹ منٹ ہے وہ کسی خاص سماجی، سیاسی یا عمرانی نظریے سے نہیں بلکہ یہ کمٹ منٹ موجودہ سماج کے اس آدمی کے ساتھ ہے جو عصر حاضر کی اس زندگی کے ساتھ جس میں بدنمائی ہے ناہمواری ہے، ناانصافی ہے، اور جو ادیب کی چشم توجہ کی سب سے زیادہ مستحق ہے۔ ضروری ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے تخلیقی زاویۂ نظر میں اس وابستگی یا کمٹ منٹ کو شامل کریں جو انسان اور انسانیت سے ہے۔ ندیم کا اپنے عہد، اپنے ماحول اور مقامی حدود اربع سے گہرا جڑاؤ بھی ان کے ادبی رویے کے ایک اور رخ کی طرف اشارہ کرتا ہے قاسمی صاحب کے ادبی رویے کے اس پہلو پر بات کرنے سے پہلے انہیں کے الفاظ آپ کے گوش گزار ہیں۔ انہوں نے اپنے ایک مضمون ''روح عصر'' میں ادبی نظریے کے تقاضے کو اس طرح سے اجاگر کیا ہے:

''اپنے عصر کا صحیح ادراک یہ نہیں ہے کہ ہم عالمگیر بننے کی خاطر دوسروں کی نقالی

---

[1] ''احمد ندیم قاسمی نمبر''، مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۲۳-۲۲

کریں۔ ہم سے روحِ عصر کا مطالبہ تو یہ ہے کہ ان لمحوں کو اپنی گرفت میں لائیں جو ہماری سرزمین پر سے گزر رہے ہوں بیشک وقت ہمہ گیر ہے اور ایک لمحہ جو ہم پر سے گزر رہا ہوتا ہے تو وہ پورے کرۂ ارض سے گزر جاتا ہے۔ مگر اس لمحے کے مختلف رنگ ہوتے ہیں۔ جب یہ ویت نام پر سے گزرتا ہے تو اس کا کچھ اور رنگ ہوتا ہے کشمیر میں کچھ اور فلسطین میں کچھ اور نیز نیویارک اور لندن کے اسٹاک ایکسچینجوں پر کچھ اور۔ اور اس ایک لمحے کے ہزار روپ ہیں۔ مگر ہم پر اس لمحے کے اس رنگ کا حق فائق ہے جو وہ ہمارے وطن پر سے گزرتے ہوئے اختیار کرتا ہے۔" [۱]

احمد ندیم قاسمی نے مذکورہ اقتباس میں جس طرح اپنی خلاّقانہ بصیرت کا اظہار کیا ہے اس نے ان کے ادبی روّیے کو تو واضح کر ہی دیا ساتھ ہی ایسے تخلیق کاروں کو متوجہ کرنے کا فرض بھی انجام دیا جو آفاقی بننے کے جوش میں اپنے مقام و ماحول سے بے نیاز اور بے پروا ہو جاتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ ایک لمحہ جو گزر رہا ہوتا ہے وہ بیک وقت کل کائنات سے گزر رہا ہوتا ہے۔ لیکن اس لمحے کا جتنا حق جس ملک میں بیٹھے فنکار پر اس کے مقامی مسائل کے ضمن میں ہے اتنا کسی دوسری جگہ کے مسائل پر نہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے فنی روّیے میں یہ پہلو اضافی طور پر موجود ہے۔ وہ جس شدّت سے اپنی زمین، اپنے ماحول اپنے مقامی مسائل اور اپنے جغرافیائی حدود اربع سے جڑے ہیں اور جتنا گہرا شعور انہیں اس سے وابستہ مسائل کا ہے ایسا شعور ان کے ہم عصروں میں کم ہی لوگوں کے ہاں ہے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں پنجاب کے دیہات اور شہری ماحول سے اخذ کی گئی فضا واضح طور پر دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مقامی رنگ بھی فن کا روپ دھار کر اپنی ارفع منزل میں آفاقی بن جاتا ہے۔ کیونکہ آدمی چاہے پاکستان کا ہو، سری لنکا کا ہو، ہندوستان یا بنگلہ دیش کا ہو ایشیاء یورپ اور امریکا کے کسی اور خطے اور علاقے کا ہو بہر حال آدمی ہی ہے اور جذبات اور احساسات کی سطح پر قریب قریب ویسا ہی ہے جیسا دنیا کا کوئی بھی آدمی ہو سکتا ہے۔ قاسمی صاحب کے افسانے "پرمشیر سنگھ" کا ہیرو جس بچے کے لیے محبت اور پدرانہ شفقت کا اظہار کرتا ہے اسی پدرانہ شفقت کا اظہار ایسے ہی حالات میں کسی اور دیش کا اور کسی اور نام کا آدمی بھی کر سکتا ہے۔ یہی وہ منزل ہے جہاں ادب کا مقامی رنگ آفاقی رنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس

۱۔ احمد ندیم قاسمی: شاعر اور افسانہ نگار، مصنف فتح محمد ملک، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۰

طرح احمد ندیم قاسمی کے تخلیقی زاویہ نظر میں عصری اور مقامی رنگ سے وابستگی کا جو عندیہ ملتا ہے اس کے ڈانڈے آگے چل کر آفاقیت سے مل جاتے ہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ احمد ندیم قاسمی مقامیت کو اپنا تخلیقی جوہر دے کر آفاقیت کا روپ دینے والے فنکار ہیں۔ ویسے بھی مقام سے لامقامیت کا سفر اس زمینی وابستگی کے بغیر ممکن نہیں ہے جو احمد ندیم قاسمی کے یہاں بہتر طور پر موجود ہے۔ لیکن اس ادبی رویے کی تعمیر میں جن محرکات نے کام کیا وہ کچھ تو احمد ندیم قاسمی کی اپنی ذہنی سرگرمی اور تجربوں کی دین ہیں اور کچھ ترقی پسند تحریک کے نتیجے میں اپنائے گئے۔ بقول فتح محمد ملک:

> "ندیم انجمن ترقی پسند مصنفین کے باقاعدہ رکن بھی بنے اور سیکریٹری جنرل بھی منتخب ہوئے۔ ۱۹۵۴ء میں انجمن کے تنظیمی طور پر منتشر ہو جانے تک اس کے قائد رہے اور آج تک ترقی پسند ادبی اور تہذیبی مسند پر ظلمت پسندوں کے حملوں کے خلاف مضبوط ترین ڈھال بنے بیٹھے ہیں۔ یہی وہ سال ہے جب ہماری تہذیب و تخلیق کی دنیا میں ندیم نے ترقی پسند اور روشن خیال قوتوں کی شیرازہ بندی کی اور نئی تشکیل کے جذبے سے بھرپور عملی جدوجہد کا آغاز کیا اور اسی سال ان کی فنی زندگی میں بھی ایک واضح اور متعین انقلابی نقطۂ نظر نے ظہور پایا۔"[1]

ان تمام تفاصیل کی روشنی میں یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے فنی اور تخلیقی زاویہ نظر میں جو عناصر شامل ہیں ان میں سماجی عدم مساوات کے خلاف قلم کی جدوجہد، غریبی، مفلسی اور بے مائیگی کو اکھاڑ پھینکنے کے لیے تخلیقی کارگزاری انسانی زندگی کے مثبت پہلوؤں کی عکاسی و تہذیبی قدروں کی پاسداری، مناظر فطرت سے لگاؤ، محبت و اخوت اور غیر طبقاتی سماج کے لیے فنکارانہ جدوجہد یہ سب مل کر احمد ندیم قاسمی کے تخلیقی رجحان کی تعمیر کرتے ہیں۔ لیکن ایک اور بات جو بہت اہم ہے وہ یہ کہ یہ سب عوامل بجائے خود کسی بڑی اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ کیونکہ اگر یہ نقطۂ نظر معاشرے کے کسی لیڈر، قائد یا اصلاح کنندہ کا ہو تو کیا اسے ادیب یا فنکار کی حیثیت کے برابر رکھا جا سکے گا؟ قطعاً نہیں۔ ان سب عوامل کو تخلیقی فن کی عظمت اسی وقت ملتی ہے جب یہ رویے شدید جمالیاتی اور فنی اظہار کے پیرائے سے گزر کر سامنے آتے ہیں۔ یہ خوبی احمد ندیم قاسمی میں بدرجہ اتم

[1] احمد ندیم قاسمی: شاعر اور افسانہ نگار، فتح محمد ملک، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۶۲

موجود ہے۔ وہ اپنے محسوسات و تجربات کو چاہے یہ تجربات اور محسوسات زندگی کے کریہہ پہلوؤں ہی سے کیوں نہ متعلق ہوں اس خوبصورت انداز میں پیش کرنے پر قادر ہیں کہ ان کا فن جمالیات کی بلند ترین سطح کو چھونے لگتا ہے۔ ان کے ایک افسانہ ''بوڑھا سپاہی'' کا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ کریں۔ جس میں میدان جنگ کی شدید ہیبت ناکی کی تصویر کشی کرتے ہوئے بھی احمد ندیم قاسمی نے اپنے قلم سے جو جمالیاتی معجز نمائی کی ہے وہ پڑھنے اور محسوس کرنے کے لائق ہے:

> ''ایک دفعہ میں نے ایک سپاہی (جرمن) کے دل میں سنگین بھونک دی۔ وہ بیتاب ہو کر گرا اور بڑی مشکل سے اپنی جیب سے بھرے بھرے گالوں اور سنہرے گھونگریالے بالوں والی ایک خوبصورت بھولی بھالی لڑکی کی تصویر نکال کر اسے چوما ہچکی لی اور مر گیا۔ ملک جی میں نے اس سپاہی کو اپنے ہاتھوں دفن کیا اور دفن کرتے ہوئے تصویر اس کے زخمی دل پر رکھ دی۔ کسی کو جان سے مار دینا ان دنوں ہمارا روز کا کھیل تھا۔ میں نے ان گنہگار ہاتھوں سے کئی سو آدمی جان سے مارے ہیں ملک جی! لیکن اس سپاہی کو قتل کر کے مجھے محسوس ہوا کہ میرے زخم چھل گئے ہیں میں دنیا کا سب سے بڑا گنہگار ہوں۔'' [۱]

افسانے کی یہ سطور انسانی ہمدردی اور اس ہمدردی کے نتیجے میں پیدا ہوئی رقّت جو اس فوجی جوان کے دل میں پیدا ہوئی ہے اسے تو ابھار ہی رہی ہے ساتھ ہی ایک ایسی فضا بھی پیدا کر رہی ہے جس میں محبت کے وفور اور دلی تعلق کے جمالیاتی پہلوؤں کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ یہی وہ روّیہ ہے جو تمام تر وابستگیوں کے باوجود احمد ندیم قاسمی کے فن کو بڑے فن کا درجہ دیتا ہے اور یہ روّیہ ان کے افسانوی اور شعری ادب دونوں ہی میں کافی شدت کے ساتھ دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔

یہ تحقیقی مقالہ لکھتے ہوئے میرے ذہن میں یہ سوال اکثر آیا کہ شاعر احمد ندیم قاسمی کو افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی پر ترجیح حاصل ہے یا افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی، شاعر احمد ندیم قاسمی سے زیادہ ممتاز ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس نازک سوال کا کوئی کلّی یا حتمی جواب اس لیے طے کرنا ممکن نہیں کہ دونوں ہی حیثیتوں میں احمد ندیم قاسمی بطور فنکار یکساں مرتبہ رکھتے ہیں جب وہ افسانہ لکھ رہے ہوتے تب بھی ان کے باطن کا شاعر اپنے وجود کو منوانے پر اصرار کر رہا ہوتا تھا اور جب وہ

---

[۱] افسانہ بوڑھا سپاہی، افسانوی مجموعہ ''چوپال''، اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۶۱-۶۰

شعری اصناف میں کسی صنف پر طبع آزمائی کر رہے ہوتے تب ان کے اندر کا افسانہ نگار اپنے پورے وجود کے ساتھ موجود رہتا تھا۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ احمد ندیم قاسمی میں شاعری اور افسانہ نگاری دونوں ہی کی فنکارانہ صلاحیتیں مساوی طور پر ودیعت ہوئی تھیں۔ ایک فنکار کی حیثیت سے ان کا کام تھا کہ وہ اپنے تاثرات، خیالات، تجربات اور زندگی سے لیے گئے خام مواد کو چھان پھٹک کر یہ طے کریں کہ کونسا مواد شعر گوئی کے لیے موزوں ہے اور کونسا افسانہ نویسی کے لیے؟ یہ طے ہوتے ہی احمد ندیم قاسمی اپنے منتخب مواد کو اگر وہ افسانے کے لیے موزوں ہوتا تو افسانے میں ڈھال لیتے بصورت دیگر شعر میں۔

اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ بہت سے فنکار جو مختلف اصناف ادب میں مصروف کار ہوتے ہیں وہ تمام اصناف کے ساتھ یکساں انصاف نہیں کر پاتے لیکن احمد ندیم قاسمی اس معاملے میں مستثنیٰ ہیں۔ وہ جتنے اچھے شاعر تھے اتنے ہی اچھے افسانہ نگار بھی وہ جتنے اچھے غزل گو تھے اتنے ہی اچھے نظم گو بھی۔ اور یہ تمام چیزیں ان کے تخلیقی زاویۂ نظر کی غماز ہیں۔

■○■

احمد ندیم قاسمی کے افسانے: تفہیم و تحسین

ترقی پسند تحریک کی پہلی پودھ میں عظیم اور قد آور افسانہ نگاروں کی ایک لمبی قطار نظر آتی ہے۔ لیکن یہ سلسلہ آگے چل کر باقی نہیں رہا اور اس قطار میں اضافہ بہت کم ہوا۔ یعنی مقتدر افسانہ نگاروں کا افق ادب پر نمودار ہونے کا جو سلسلہ پہلے شروع ہوا تھا وہ بعد میں قائم و دائم نہیں رہ سکا۔ سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی جیسے مختلف الجہات افسانہ نویس بعد میں افسانوی منظر نامہ پر دکھائی نہیں دیتے۔ اس کے اسباب و علل کیا رہے اس کا تشفی بخش جواب افسانہ کے تاریخی و سماجی سیاق و سباق اور افسانوی ادب کی موجودہ صورتحال میں ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ نیز زبان و ادب کے موجودہ مناقشات سے بھی اس کی تہ تک رسائی ممکن ہو سکتی ہے، اگر انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور اس قبیل کے چند افسانہ نگاروں سے صرف نظر کر لیا جائے تو دوسرا کوئی بھی تخلیق کار احمد ندیم قاسمی کے قد و قامت تک نہیں پہنچتا۔

دراصل پریم چند نے جو افسانوی روایت شروع کی تھی اسے پروان چڑھانے کا سہرا سعادت حسن منٹو راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی کے ساتھ ساتھ احمد ندیم قاسمی کے سر باندھا جا سکتا ہے۔ درحقیقت پریم چند نے اردو افسانے کو خواب و خیال کی طلسماتی دنیا سے نکالا اور براہِ راست عام انسانی زندگی سے اس کا رشتہ جوڑا۔ عام انسانی زندگی بھی وہ جو گلی کوچوں اور گاؤں کی پہچان ہوتی ہے اور دیہات کی ملگجی بستیوں میں دکھائی دیتی ہے۔ اس طرح افسانہ پہلی بار خواب گوں دنیا سے نکل کر حقیت نگاری کی فضا میں آیا۔ ترقی پسند افسانے کے کہانی کاروں نے کہانی کی اس بنیادی سچائی کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ کوئی بھی افسانہ کسی واقعہ کے بیان کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ اگر واقعہ نہیں تو افسانہ نہیں ہے۔ لیکن واقعہ کا سیدھا سادا اور سپاٹ انداز بیان تخلیقی سطح پر افسانہ نہیں بن سکتا تاوقتیکہ اسے ادب اور فن کے سانچے میں ڈھال نہ لیا گیا ہو۔ واقعات تو ہر روز اور ہر لمحہ ظہور پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ یہ کبھی اخبارات کے صفحات میں دہرائے جاتے ہیں اور کبھی

الیکٹرانک میڈیا کے توسط سے پیش کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کوئی واقعہ افسانہ اس لیے نہیں بنتا کہ اسے فنی اور تخلیقی سطح پر اب تک برتا نہیں گیا ہوتا ہے تخلیقی عمل شعری صورت میں ہو یا افسانوی شکل میں، ایک پیچیدہ عمل ہے۔ اسے کسی لیبارٹری میں کیمیاوی عمل کے ذریعہ دکھایا یا سمجھا یا نہیں جا سکتا کیونکہ افسانہ بننے والے واقعہ کے ساتھ صرف واقعہ ہی نہیں ہوتا بلکہ افسانہ نگار کی نظر اس کے موقف، تجربے، ذہنی رویوں اور فنی اسالیب کے ساتھ واقعے سے متعلق ایسی چیزیں بھی شامل ہوتی ہیں جن کا ادراک خود افسانہ نگار یا تخلیق کار کو بھی نہیں ہوتا۔ اس طرح وثوق سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ واقعہ ہی وہ بنیادی پتھر ہے جس پر افسانے کی عمارت تیار ہوتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے بعد کی نسل نے اس بنیادی سچائی سے احتراز کیا۔ یہی وجہ تھی کہ کہانی علامت تو بنی افسانہ نہیں بن سکی۔ جب واقعہ کہانی سے نکلا تو اس کا رشتہ قاری کے وسیع حلقے سے کٹ گیا۔ علامتوں کی پہیلیاں اوسط درجہ کے قاری کی سمجھ میں نہیں آتی تھیں۔ لاکھوں کی تعداد میں وہ تعلیم یافتہ طبقہ جو احمد ندیم قاسمی، منٹو اور بیدی کے افسانوں سے آسودگی حاصل کرتا تھا، عصری افسانے سے مایوس ہو کر جنسی، جذباتی اور جاسوسی تخلیقات کی طرف مائل ہو گیا۔ یہ اردو ادب کا ایک بڑا المیہ ہی ہے کہ جدید افسانے کے پاس آج قاری کا وہ حلقہ نہیں رہا جو منٹو، بیدی، عصمت اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے عہد میں تھا۔ قارئین کی ایک بڑی تعداد ایسی تھی جو منٹو کو پسند کرتی تھی، کرشن چندر، بیدی اور عصمت کے افسانوں کو سینے سے لگاتی۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو آنکھوں سے چومتی تھی۔ آج قارئین کا ایک بڑا دائرہ اپنی پیاس، جنسی، جذباتی، جاسوسی اور جرائم پر مشتمل لٹریچر سے بجھانے پر مجبور ہے۔ افسانوی قحط کا یہ عہد مطالبہ کرتا ہے کہ ہم ایسے افسانہ نگاروں کی از سر نو بازیافت کریں جو سچی اور اچھی کہانی کا اعتبار قائم کرتے ہیں۔ اس حوالے سے احمد ندیم قاسمی کا نام اہمیت کا حامل ہے جنھوں نے بلند معیار کے غیر معمولی افسانے اردو ادب کو عطا کیے۔ اور افسانہ کی ایسی توانا روایت قائم کی جس پر بعد کی نسلیں اپنی راہ متعین کر سکتی تھیں، لیکن ایسا ہوا نہیں۔

ہماری ادبی برادری عموماً یک رخی ہوتی ہے۔ اس کا ذہن دو رخی یا سہ رخی نہیں ہوتا۔ یہاں یہ دقت آ جاتی ہے کہ ایک ایسا تخلیق کار جو فکشن، شاعری یا ادب کی دیگر اصناف میں اپنے کمالات کا پوری طرح اظہار کرنے پر قادر ہو اپنی کسی ایک حیثیت کا وہ صلہ پانے سے محروم رہ جاتا ہے جس کا وہ مستحق ہے۔ احمد ندیم قاسمی کو بحیثیت شاعر پہلے تسلیم کیا جا چکا تھا۔ اس لیے افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کو وہ شہرت نہ مل سکی جو ان کا حق تھا یا جتنی ہونی چاہیے تھی۔ کیونکہ احمد ندیم قاسمی جتنے معتبر

شاعر ہیں اتنے ہی معتبر افسانہ نگار بھی ہیں۔ آج بھی صورت حال کم و بیش یہی ہے کہ اگر ادب کے کسی قاری کے سامنے احمد ندیم قاسمی کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو وہ انہیں بحیثیت شاعر تسلیم کرتا ہے اور بحیثیت افسانہ نگار کچھ ہچکچاہٹ محسوس کرتا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ بحیثیت افسانہ نگار قاسمی کسی طور بھی شاعر قاسمی سے کم تر نہیں ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے جس زمانے میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی وہ دور واقعات پر بنی جانے والی کہانی کا تھا۔ علامت سازی کے طور پر واقعہ کو بیان کرنے کا نہیں تھا۔ علامتی اور تمثیلی افسانے احمد ندیم قاسمی کے بعد والی نسل میں رائج ہوئے۔ ویسے ادب کے معاملے میں تاریخ سازی کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یعنی یہ رویہ کہ ادب میں ترقی پسندانہ رجحانات ۱۹۶۰ میں ختم ہو گئے اور ۱۹۶۰ کے بعد جدید تحریک کا آغاز ہوا جو ۱۹۸۰ تک قائم رہا اور ۱۹۸۰ کے بعد اس رجحان کے انحطاط پذیر ہونے پر مابعد جدیدیت کی نسل ادب کے اسٹیج پر رونما ہو گئی۔ گویا اردو افسانے کی کہانی میں تحریکات، رجحانات اور مناقشات کی ایک لمبی دوڑ نظر آتی ہے، جو کسی بھی طرح لائق وفاع نہیں۔ دراصل یہ تاریخ سازی نہ تو درست ہے اور نہ ہی حقیقت پسندانہ۔ کسی شخص کے بارے میں اس کی پیدائش اور وفات سے اس کی تاریخ متعین کی جاسکتی ہے لیکن ادبی تحریکات و رجحانات کے جلو میں یہ معاملات تاریخی اعتبار سے طے نہیں ہو سکتے۔ کیونکہ ایک تحریک کے زوال پذیر ہونے کے باوجود اس کے اثرات دیر پا محسوس کیے جاتے ہیں۔ یہی بات ترقی پسند تحریک سے متعلق کہی جاسکتی ہے۔ ۱۹۳۰ سے بہت پہلے ادب میں ترقی پسند تحریک کے خدوخال واضح ہونے لگے تھے۔ یہ اثرات پریم چند کے یہاں بھی تھے اور ڈاکٹر اقبال کے یہاں بھی۔ وضاحت کے طور پر یہ کہنا غیر مناسب نہیں کہ روس میں ۱۹۱۸ کے انقلاب نے ساری دنیا میں جو انقلابی ذہن پیدا کیا تھا وہ پھلتا پھولتا ہوا ہمارے یہاں ادب میں ترقی پسندی کے نام سے رونما ہوا اور ۳۲-۱۹۳۰ کے بعد اس نے اپنی جڑیں مضبوط کر لیں۔ گویا ادب میں کسی تحریک کا تعین کسی مخصوص تاریخ یا سن سے نہیں کر سکتے۔ اب تو مابعد جدیدیت کے بعد مابعد اور جدیدیت (۱۹۹۰) کا ذکر شروع ہو گیا ہے۔ اس پوری بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ کسی فن کار یا تخلیق کار کو کسی مخصوص تحریک، رجحان یا عہد میں قید کر کے اس کی فنکارانہ صلاحیتوں کا جائزہ لینا مناسب نہیں۔

بحیثیت افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کی فنکارانہ صلاحیتوں کا جائزہ لینے کے لیے سب سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ ہم فن سے کیا مفہوم نکالتے ہیں؟۔ کوئی فن کار جو ایک خاص صنف ادب میں

تخلیق فن کر رہا ہے تو کیا وہ اس صنف ادب کے آداب و آئین سے پوری طرح واقف ہے اور کیا وہ انہیں پوری کامیابی کے ساتھ برت بھی رہا ہے؟ کیونکہ کسی بھی فنکار سے پہلا مطالبہ یہ کیا جاسکتا ہے کہ تخلیق فن کے لیے اس صنف کی تکنیک، روایات، مبادیات یا مطالبات سے وہ کس حد تک ادراک رکھتا ہے۔

فنی روایات کی پابندی اور پاسداری کرتے وقت اس نے اپنے خیالات، جذبات اور محسوسات دوسروں تک پہنچانے کے لیے جن وسائل کا استعمال کیا اس میں اس کی ذہنی کاوش، اس کا تخیل اور اس کی فکر کس حد تک شامل ہے؟ احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کا جائزہ لینے کے لیے بھی انہیں متذکرہ آداب و آئین اور اصول وضوابط کو مدنظر رکھنا ہوگا۔

اس کتاب میں احمد ندیم قاسمی کے جن دس افسانوں کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے ان کو مختلف موضوعات کے تحت ہی منتخب کیا گیا ہے۔ یہ وہ افسانے ہیں جو سماجی، رومانی اور مسلم معاشرے کے مختلف طبقوں نیز پس ماندہ اقوام کے غریب کرداروں کو موضوع بنا کر لکھے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ انسانی نفسیات کے حوالے سے لکھے گئے افسانوں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے ان افسانوں کو تجزیاتی عمل سے گزار کر یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے افسانہ نگاری کے لیے جن موضوعات یا جن کرداروں کو چنا ان سے خود ان کی ذاتی اور عملی واقفیت کتنی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے کئی اہم افسانہ نگار ایسے ہیں جنھوں نے اپنے افسانوں میں ایسے کرداروں اور ایسے موضوعات کا انتخاب کیا ہے جن سے ان کی واقفیت سنی سنائی یا تخیلاتی سطح پر ہے، عملی اور تجرباتی کم ہے۔ وہ کسی محنت کش مزدور یا کسی چھوٹے زرعی کسان کو موضوع افسانہ تو بنا سکتے ہیں لیکن اس کی کردار نگاری میں ان کا وہ تجرباتی مطالعہ کم شامل ہوتا ہے جس کی وجہ سے یہ کردار حقیقی اور ٹھوس سماجی حقائق سے جڑے معلوم نہیں ہوتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنے افسانوں کے لیے ایسے کرداروں کا انتخاب کیا جو صحیح معنوں میں اس معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں جن سے وہ نہ صرف خود واقف ہیں بلکہ ان کو بھوگا بھی ہے۔ اس تعلق سے ان کا مشاہدہ کافی گہرا ہے۔

حافظ شیرازی جب اپنی غزل کے ایک مصرعے میں کہتے ہیں کہ ۔

''کجا دانند حالِ ما سبک ساران ساحل ہا'' تو ان کا روئے سخن اسی حقیقت کی طرف ہوتا ہے کہ ساحلوں پر آرام سے بیٹھے ہوئے لوگ ان لوگوں کی حقیقی کیفیت کو کس طرح سمجھ سکتے ہیں جو

تموج اور طوفان کے بیچ خطرات سے لڑ رہے ہیں۔ یہاں واضح ہو جاتا ہے کہ ساحل پر آرام فرمانے والے اس عملی زندگی کے تماشائی تو ہو سکتے ہیں جو خطرات سے نبرد آزما ہے لیکن اس تجربے سے عملی طور پر گزرنے کی وہ سعادت حاصل نہیں کر سکتے جو خطرات سے لڑنے والوں کو حاصل ہو رہی ہے۔

احمد ندیم قاسمی ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنہوں نے دیہی زندگی کے اس طبقاتی اور معاشرتی نظام میں برسوں تک شرکت کی ہے جو مذہبی توہم پرستی، فرسودگی اور روایت زدگی میں مبتلا تھا۔ قاسمی اس معاشرتی وضع زندگی سے بھی بذاتِ خود گزر چکے ہیں جن میں خاندانی عداوتیں اور اس کے نتیجہ میں نسل در نسل چلنے والی انتقامی روش، دیہی زندگی کا مہاجنی معاشرہ اور اس معاشرے کے لوگوں کی اخلاقی اور روایتی زندگی، زرعی رسم و رواج، فطرت کی گود میں پلنے والے نیز فطری مناظر سے ہم آہنگ لوگوں کے اخلاق و کردار ان کے رویے، ان کی رنجشیں اور رومان، پھر گاؤں سے شہر تک منتقل ہونے والی زندگی کی چہل پہل، اس کا تصنع پن، دوستی اور منافقت، آپس داری اور موقع پرستی یعنی ہر ذہنی رویہ کے کرداروں کی عملی رفاقت یہ سارا کچھ ان کے ذاتی اور انفرادی تجربوں سے گزرا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے شاعری کے میدان میں پہلے قدم رکھا اور افسانہ نگاری بعد میں شروع کی۔ ان کا پہلا افسانہ ''بد نصیب بت تراش'' رسالہ ''رومان'' کے اپریل شمارے میں 1936 میں چھپا تھا۔ اپنے اس افسانے کے متعلق خود احمد ندیم قاسمی اپنے پہلے افسانوی مجموعہ ''چوپال'' کے ''عرضِ مصنف'' کے تحت رقم طراز ہیں:

> ''میرا یہ پہلا افسانہ ایک ایسے ماحول کے متعلق تھا جو پرانے ادیبوں کے مافوق الفطرت قصوں کا ضروری جزو سمجھا جاتا ہے... ان دنوں اپنے گاؤں کے لوئر مڈل اسکول کی لائبریری میں مجھے منشی پریم چند آنجہانی کی دو کتابیں ''پریم پچیسی'' اور ''پریم بتیسی'' مل گئیں اور جن کی سادہ اور محبوب تحریر نے میرے خیالات پر بہت اثر کیا۔ میں نے ایک افسانہ لکھا ''راگ کا جادو'' اس کا ابتدائی حصہ دیہاتی زندگی کا ایک سچا نقشہ ہے۔ مگر اس کا انجام دیکھ کر الف لیلیٰ کے دیوؤں والے قصوں کا خیال آجاتا ہے اور اس طرح ابتدائی لذت بھی کافور ہو جاتی ہے۔ یہ باتیں مجھے بہت بعد میں معلوم ہوئیں ورنہ ان دنوں جو افسانہ

میرے قلم سے نکلتا تھا میرے زعم میں میرا شاہکار ہوتا تھا۔'' [۱]

مذکورہ تحریر سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے بہت جلد اپنے افسانوں کی ایک الگ راہ متعین کر لی اور الف لیلوی و اساطیری داستانوں سے گریز کرتے ہوئے دیہی زندگی کو اپنی افسانہ نگاری کا موضوع بنایا پھر اس سچ کا سامنا کیا جو دیہاتی زندگی میں مسائل کی شکل میں موجود تھا۔ اس زندگی میں وہ تمام مجبوریاں اور محرومیاں تھیں جن کا سامنا کرتے ہوئے کمزور طبقے کے لوگ خصوصی طور پر کسان کس مپرسی کی زندگی گزارنے پر مجبور تھے۔ ان کی کوئی آواز نہیں تھی، وہ دکھ کو اس طرح برداشت کر رہے تھے کہ جیسے یہ سب ناگزیر ہو، علاوہ ازیں ان میں احتجاج کی جرأت بھی مفقود تھی۔ ان تمام مسائل اور الجھنوں کو احمد ندیم قاسمی نے بڑی صداقت اور دیانت داری سے اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ شاید اسی دردمندی اور احساس آفرینی کو سید وقار عظیم ان کے ابتدائی دور کے افسانوں کی کمزوری قرار دیتے ہیں۔ وہ افسانوی مجموعہ ''سناٹا'' کے دیباچہ میں کچھ اس طرح رقم طراز ہیں:

> ''فن کار کو اپنی منزل کا پتہ نہیں اور اس لیے وہ ہر جادہ کو اپنا جادہ اور ہر منزل کو اپنی منزل سمجھتا ہے، ابھی وہ رہروی کے منصب کو بھی پوری طرح نہیں پہچان سکا ہے رہبری اور رہنمائی تو اس کے بہت بعد کے مدارج ہیں۔'' [۲]

احمد ندیم قاسمی کے ابتدائی دور کے افسانوں کے گہرے جائزے سے یہ بات اجاگر ہو جاتی ہے کہ معاشرے کی ابتر حالت اور کمزور و نچلے طبقے کے غم اس طرح ان کی ذات میں شامل ہو گئے ہیں کہ وہ ان دکھوں، پریشانیوں اور محرومیوں کا ازالہ فن کے ذریعہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دردمندی کا یہی شدید تاثر فن کے لیے ناموزوں ہے۔ سید وقار عظیم نے ندیم قاسمی کی اس کیفیت کو اس طرح بیان کیا ہے:

> ''جس طرح ہر دکھ اپنا دکھ بنا لینا انسان (فن کار) کی سکت سے باہر ہے اسی طرح ہر زخم پر مرہم رکھنے کی کوشش بھی فن کے حق میں مضر ہے۔ موضوعات کی اسی کثرت نے احمد ندیم قاسمی کے تقسیم سے پہلے کے لکھے ہوئے افسانوں میں ایک گم کردہ راہی کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔'' [۳]

۱۔ افسانوی مجموعہ ''چوپال'' اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵، ص ۱۳-۱۲

۲۔ افسانوی مجموعہ ''سناٹا'' اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵، ص ۱۰

۳۔ افسانوی مجموعہ ''سناٹا'' اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵، ص ۱۰

احمد ندیم قاسمی نے جلد ہی اپنی اس کیفیت کو محسوس کیا اور پہلے جہاں ان کے افسانوں میں صرف موضوع کو اہمیت حاصل تھی اب ان کے لیے کردار اور نقطۂ نظر دونوں اہم ہو گئے۔ انہوں نے رفتہ رفتہ اپنی منزل اور جادہ دونوں کا تعین بڑی خوش اسلوبی سے کرلیا۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ احمد ندیم قاسمی جو پہلے سے مقصدی افسانے لکھ رہے تھے نقطۂ نظر واضح ہونے اور کرداروں کو مرکزیت حاصل ہونے کے باوجود ان کی مقصدیت میں کوئی بہت فرق نہیں آیا۔ ہاں اب موضوع اور کرداروں کے ساتھ فن پر بھی ان کی گرفت مضبوط ہو گئی۔

یہ حقیقت ہے کہ افسانہ نگاری میں احمد ندیم قاسمی نے پریم چند کے جدید افسانے کی توسیع کی اور بیانیہ افسانے قلم بند کیے۔ یہاں یہ بات مبالغہ آمیز نہیں کہ بیانیہ میں پریم چند سے بہتر تجربے احمد ندیم قاسمی نے کیے۔ قاسمی کی انفرادیت اور ممتاز حیثیت کو امتیاز علی تاج نے افسانوی مجموعہ ''چوپال'' میں صفحہ 18 پر اس طرح نمایاں کیا ہے:

> ''دیہات کی زندگی کے متعلق منشی پریم چند آنجہانی کے مختصر افسانے ادب اردو میں غیر معمولی شہرت حاصل کر چکے ہیں لیکن ندیم قاسمی کے مختصر افسانے دو اعتبار سے بالکل نئی چیز قرار دیے جاسکتے ہیں۔
>
> ایک تو اس اعتبار سے کہ منشی پریم چند کے افسانوں کا تعلق یوپی کے دیہات سے تھا اور ندیم قاسمی کے افسانے پنجاب کے دیہات سے تعلق رکھتے ہیں اور دونوں صوبوں کی دیہاتی زندگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔
>
> دوسرے اس لحاظ سے کہ منشی پریم چند اپنے اکثر افسانوں میں ایک شہری کے نقطۂ نظر سے ان کی زندگی کو دیکھتے محسوس کرتے ہیں لیکن ندیم قاسمی خود دیہات سے تعلق رکھتا ہے وہ کسی خارجی نقطۂ نظر سے دیہات کو نہیں دیکھتا بلکہ نہایت بے تکلفی سے دیہات کو دیہات کے نقطۂ نظر سے منکشف کرتا ہے۔'' [۱]

مذکورہ اقتباس میں امتیاز علی تاج نے احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کے حوالے سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ حقیقت پر مبنی ہیں۔ دراصل احمد ندیم قاسمی خود ایک کسان ہیں اور ایک کسان کے نقطۂ نظر سے ہی وہ دیہات کے لوگوں کے مسائل پر نظر رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ذیلداروں، مہاجنوں، اور سرکاری اہل کاروں کا جبر، کمزور طبقے کا استحصال، قرض میں ڈوبے

---

[۱] افسانوی مجموعہ ''چوپال'' اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵، ص ۱۸

ہوئے کسان اور ان کی مجبوریاں، ذلت بھری زندگی، دو وقت کی روٹی کے لیے کڑی محنت اور جدوجہد وغیرہ پوری طرح عیاں ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے بنیادی طور پر اپنے افسانوں کے لیے پنجاب کے شمال مغربی علاقے کو منتخب کیا۔ پنجاب کے اس علاقہ سے احمد ندیم قاسمی کی وابستگی سب سے زیادہ رہی ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں کا پس منظر یہی علاقہ ہے۔ خود ان کی زبانی سنئے:

> ''حقیقت یہ ہے کہ شمال مغربی پنجاب سے زیادہ میں نے دنیا کے کسی اور حصے کا اتنا گہرا مطالعہ نہیں کیا اور جہاں تک مجھے پنجاب کے دیگر اضلاع کو دیکھنے کا موقع ملا میں نے دیہاتی زندگی کے بنیادی اصولوں میں کوئی فرق نہیں پایا ہے۔ گاؤں میرے افسانوں کے لیے صرف پس منظر کا کام دیتا ہے اور اس میں رہنے بسنے والے انسان میرے کردار ہیں۔'' [۱]

قاسمی کے مذکورہ بیان سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ انہوں نے دیہات کے حوالے سے صرف پنجاب کے شمال مغرب کے علاقے کو ہی پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ دیہات کہیں کا بھی ہوں بنیادی اصولوں میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ ہندوستان کے کسی بھی حصہ کا دیہات وہاں کے عوامی مسائل اور ترجیحات تقریباً یکساں ہوتے ہیں۔ بنیادی ضروریات ہر جگہ ایک سی ہیں۔ چاہے وہ پنجاب کا دیہات ہو، یوپی یا بہار کا دیہات ہو۔ سماجی مسائل میں ہر جگہ یکسانیت ملتی ہے۔ غربت، بھوک، بیماری، بے روزگاری، ناخواندگی، طبقاتی کشمکش، کمزور طبقوں کا استحصال، باوسائل طبقوں کے جابرانہ رویے یہ سب کچھ پنجاب کے دیہات کے ہی نہیں تمام ہندوستان کے دیہی علاقوں کے مسائل تھے اور آج بھی ہیں۔ قاسمی نے ان جملہ مسائل کی عکاسی بڑی خوبصورتی سے کی ہے۔

کمزور طبقے کا مسئلہ آج بھی جوں کا توں ہے۔ ہاں اس کی شکل کچھ بدل گئی ہے۔ آج ذیلداروں اور جاگیرداروں کی جگہ امیر اور باوسائل طبقہ جنہیں آج کی زبان میں ''مافیا'' کہا جاتا ہے نے لے لی ہے۔ کمزور طبقہ کا آدمی آج بھی پولس اور مافیا کے چنگل میں ہے۔ آج بھی امیروں کی آواز میں طاقت ہے۔ غریب اور نچلے متوسط طبقے کا آدمی اذیت ناک زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہوا ہے کہ دیہاتی باشندے اب روزگار کی تلاش میں شہروں کا رخ کر رہے

---

[۱] احمد ندیم قاسمی نمبر، مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶، ص ۱۲۸-۱۲۷

ہیں، لیکن یہاں بھی صورتحال کچھ زیادہ دگر گوں نہیں ہے۔ ندیم قاسمی نے اپنے فن کے ذریعہ ان تمام مسائل کو ایک سچے تخلیق کار کی حیثیت سے پیش کیا۔ گویا انہوں نے اپنے افسانوں میں تاثر اور سچائی پیدا کرنے میں معاون ہونے والی چھوٹی چھوٹی باتوں کا بھی خیال رکھا۔

احمد ندیم قاسمی فن کے تئیں اتنے سچے اور کھرے کیسے ہیں؟ اس ضمن میں صرف ایک بات کہی جاسکتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کا یہ وہ پہلو ہے جو ان کی والدہ کی تربیت میں پروان چڑھا اور اس کے نتیجہ میں متانت، خلوص، سادگی، ایمان داری اور میانہ روی ان کے کردار کے اوصاف قرار پائے۔ اس کے علاوہ انہوں نے مٹی کے اس رشتہ کو بھی فراموش نہیں کیا جو ان کے بچپن کا ایک قیمتی حصہ تھا اور جس کا بہت زیادہ اثر خود ان پر اور ان کے فن پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اپنی ماں کے ساتھ انہیں اپنی مٹی سے بھی والہانہ لگاؤ تھا جہاں وہ پرورش پاکر جوان ہوئے اور ذاتی زندگی کے مسائل سے بھی نبرد آزما رہے۔ نہ صرف اپنے افسانوں بلکہ اپنے کئی مضامین میں بھی انہوں نے فطرت سے اپنے اس لگاؤ کا ذکر کیا تھا۔ دراصل مٹی سے ان کا یہ رشتہ ہی انہیں عوام سے جوڑتا ہے۔ یا یوں کہہ لیں کہ ''ایک درد مشترک ہے'' جو بار بار انہیں ان موضوعات اور مسائل پر قلم اٹھانے کے لیے اکساتا رہتا تھا۔

احمد ندیم قاسمی نے جب دیہات کی فضا سے نکل کر شہری زندگی میں جھانکا تو محسوس کیا کہ شہری زندگی کے بھی اپنے مسائل ہیں، اپنی الجھنیں ہیں، محرومیاں ہیں۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ یہاں کی نوعیت مختلف ہے۔ ترجیحات بھی الگ ہیں۔ اسی باعث انہوں نے شہری مسائل کو بھی موضوع بنا کر بہت سے افسانے لکھے۔ اپنے افسانوی مجموعہ ''گرداب'' کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں۔

> ''مجھے خیال آیا کہ دیہات کی معصوم فضا سے نکل کر جدید تہذیب و تمدن کے ان گہواروں کو دیکھوں جو گڑ گڑاتی ہوئی مشینوں اور گاڑھے اور بدبودار دھوئیں میں لپٹے ہوئے ابھرے اور پھیلے جا رہے ہیں... یہاں کے مسائل الگ تھے۔ ماحول الگ تھا۔ لوگوں کی ذہنیتیں الگ تھیں... تکلف تھا، تصنع تھا، ریاکاری تھی اور ان کے ساتھ علم و فن کے چرچے تھے... مصفا چہروں کے پیچھے سماج کا پلیگ تعفن پھیلا رہا تھا اور لباس حریر کے نیچے زخمی روحیں بلک رہی تھیں! لیکن بہر حال یہاں بھی انسان ہی بستے تھے۔ میں نے یہاں جو کچھ دیکھا، جو کچھ سنا اور جو کچھ محسوس کیا وہ کہانیوں کی شکل میں پیش کر رہا ہوں...'' [۱]

---

[۱] دیباچہ افسانوی مجموعہ ''گرداب'' ادارہ اشاعت اردو، دکن حیدر آباد، دکن، ۱۹۴۳

شہری مسائل پر ان کی کہانیاں خصوصاً ''عورت صاحبہ''، ''بارڑ''، ''نمونہ'' قابلِ ذکر ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کا یہ وہ دور ہے جب ترقی پسند تحریک وجود میں آ چکی تھی۔ احمد ندیم قاسمی ترقی پسند تحریک سے ایک رکن کی حیثیت سے وابستہ رہے۔ ترقی پسند مصنفین اشتراکی نظریہ کے ہم نوا تھے اور اشتراکی مقاصد کو ادبی مقاصد مان کر ادب کے ذریعہ عوامی مسائل کا حل تلاش کرنے کی دھن میں ادب کو پروپیگنڈہ تو بنا ہی رہے تھے ساتھ ہی شدت اور انتہا پسندی کا بھی شکار ہو رہے تھے۔ مذہبی اور اخلاقی قدروں کا زوال ہو رہا تھا۔ روایت شکنی کو ترقی پسندی مانا جا رہا تھا۔ ایسے وقت میں احمد ندیم قاسمی نے اعتدال پسندی کا ثبوت دیا اور خود کو افراط و تفریط کا شکار نہیں ہونے دیا بلکہ مذہبی نیز اخلاقی قدروں کو بھی پامال ہونے سے بچایا۔ انہیں خوبیوں کی بدولت وہ راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، علی عباس حسینی، خواجہ احمد عباس اور کرشن چندر جیسے مثبت پہلو والے فنکاروں میں سرفہرست رہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود ندیم کے افسانوں میں جنسی موضوعات، سماجی مسائل کی شکل میں ہی پائے جاتے ہیں۔ جنسی موضوعات کو ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں بھرپور طریقے سے اٹھایا یعنی جنسی ناآسودگی کے باعث پیدا ہوئی صورت حال یا جنسی گھٹن کو انہوں نے فن کارانہ انداز سے افسانوں میں پیش کیا۔ ''ماسی گل بانو'' کی ماسی جسے پاگل اور سڑی کردار کی شکل میں قاری دیکھتے ہیں۔ دراصل نہ وہ پاگل ہے اور نہ اس پر جنات کا سایہ ہے بلکہ جنسی ناآسودگی کے سبب پیدا ہوئی صورت حال ہے۔

جنسی موضوعات پر لکھے گئے افسانوں میں ''کنجری'' ایک بہترین افسانہ ہے۔ اس افسانے میں سرور اور اس کی ماں جنس فروشی کا کاروبار کرتے ہیں اور سرور اپنی بیٹی کمالاں کے جوان ہونے کا انتظار کرتا ہے۔ وہ اس کاروبار میں اتنا ڈوب چکا ہے کہ اپنی بیٹی کے سامنے ہر وقت اسی طرح کی باتیں کرتا ہے۔ شروع میں تو کمالاں اس دھندے کے لیے تیار نہیں ہوئی لیکن بعد میں وہ بھی اس دھندے میں شریک ہو جاتی ہے۔

افسانہ نگار نے جس حقیقت پسندانہ انداز سے ان کرداروں کو پیش کیا ہے وہ دراصل ندیم قاسمی کا ہی خاصہ ہے۔ انہوں نے جنسی موضوع کو جس حقیقت پسندی سے افسانے کی شکل دی ہے اردو کے افسانوی ادب میں اس کی مثال بہت کم ملتی ہے۔ غریبی سے تنگ آ کر آخر کار کمالاں اس راستے کا انتخاب کر ہی لیتی ہے جس کو شروع میں وہ حقارت اور نفرت کی نظر سے دیکھتی تھی۔

غربت اور افلاس کے شکنجے میں پھنس کر انسان کیسے کیسے سمجھوتے کر لیتا ہے اس کی ایک اور بہترین مثال ان کا افسانہ "رئیس خانہ" ہے۔ اس افسانے میں پہاڑی آدمی فضلو ہے جس کی بیوی مریاں ہے۔ جو ایک دوسرے سے بے حد محبت کرتے ہیں۔ فضلو رئیس خانہ (Guest-House) کا چوکیدار ہے وہ بے حد غریب ہے۔ یوسف ایک امیر اور عیار شہری ہے وہ رئیس خانہ میں آ کر ٹھہرتا ہے اور فضلو کی بیوی مریاں کو دیکھ کر اس سے اپنی جنسی بھوک مٹانا چاہتا ہے۔ اس کے لیے وہ فضلو ہی کو آلۂ کار بناتا ہے اور اسے اپنے دام میں گرفتار کر لیتا ہے۔ ایک دن فضلو مریاں کو یوسف کے پاس بھیج دیتا ہے وہ ہرگز یہ نہیں جانتا کہ یوسف مریاں پر بہت پہلے سے نظر رکھے ہوئے ہے۔ یوسف فضلو کو پیسوں کا لالچ دے کر اس طرح بہکاتا ہے کہ فضلو گناہ و ثواب کے درمیان کچھ جان کر اور کچھ نہ جانتے ہوئے اس کے بچھائے جال میں پھنس جاتا ہے۔ فضلو یوسف کی عیاری کو نہیں سمجھ پاتا اور مریاں کو اپنے ہاتھوں اس کے سپرد کر دیتا ہے۔ افسانے میں تجسس کا عنصر اتنا زیادہ ہے کہ انجام تک پہنچتے پہنچتے قاری یہ قیاس نہیں کر پاتا کہ انجام کیا ہوگا۔ یوسف کے فریب اور ریاکاری کو قاسمی نے اس انداز سے پیش کیا ہے کہ جذبات اور احساسات کی کش مکش میں افسانہ جب اپنے اختتام کو پہنچتا ہے تو قاری کو ایک جھٹکا لگتا ہے۔ یوسف مریاں سے اپنی جنسی بھوک مٹا کر وہاں سے بھاگ جاتا ہے اور فضلو اپنی غریبی کا ماتم کرتا ہے اور مریاں کو سمجھانے کی کوشش۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو اس افسانہ میں بھی انہوں نے اپنے ذہن، طرزِ فکر، تربیت اور علمی بساط کا پاس رکھتے ہوئے اپنے فن کو عروج بخشا ہے۔

احمد ندیم قاسمی اپنے افسانوں میں کرداروں کی فطری عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے کردار سادہ و معصوم بھی ہیں، عیار اور مکار بھی ہیں، نیک اور گنہگار بھی ہیں، ان میں محبت اور نفرت کا جذبہ بھی موجود ہے، خلوص اور نیک نیتی بھی ان میں دیکھی جا سکتی ہے۔ غرض کہ وہ اپنی زندگی میں جن کیفیات سے دوچار ہوتے ہیں یا جن حالات سے گزرتے ہیں ان کا بیان بھی وہ اسی انداز سے کرتے ہیں۔ کرداروں کی ذہنی کیفیات کی بہترین عکاسی اور زبان کی سادگی اور سلاست سے افسانوں میں حقیقت نگاری کا پہلو بھی واضح صورت میں نمایاں ہو گیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا یہی وہ پہلو ہے جو انہیں اپنے ہم عصروں میں امتیاز کا درجہ عطا کرتا ہے۔

ندیم قاسمی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں موضوع اور مقصد کو اہمیت حاصل تھی اس کے بعد کے افسانوں میں کرداروں نے مرکزی حیثیت حاصل کر لی۔ تقسیم کے بعد ان کے افسانوں

میں کردار اہم ہو گیا حالانکہ مقصد کی اہمیت کم نہیں ہوئی، موضوع کو بھی انہوں نے نظر انداز نہیں کیا لیکن یہ سب کچھ کردار کی مرکزی حیثیت کے ساتھ ہی عمل میں آیا۔ قاسمی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ موضوع سے گہری وابستگی کے باوجود وہ فنی لوازم کو نظر انداز نہیں کرتے۔

احمد ندیم قاسمی نے ابتدا میں جو افسانے لکھے ان میں دیہات کا ماحول غالب ہے۔ کسان ہیں، چوپال ہیں، فطری مناظر ہیں، پہاڑ ہیں، ندیاں ہیں، پگڈنڈیاں ہیں، کھیت کھلیان ہیں، معصوم دیہاتی افراد ہیں، ان کی خوشیاں، ان کی محرومیاں، ان کے دکھ، ان کے رسم و رواج، ان کے رومان، ان کے مسائل، گو سب کچھ انہوں نے بغیر کسی شعوری کاوش کے بیان کر دیا ہے۔ اس دور کے افسانوں میں جذبات نگاری بھی ایک اہم خصوصیت بن کر ابھرتی ہے۔

اس کے بعد ایک ایسی منزل آتی ہے جہاں ندیم دیہات کے ساتھ شہری زندگی کو بھی اپنے موضوعات میں شامل کرتے ہیں۔ پھر دیہی مسائل اور دیہی زندگی کے ساتھ شہری مسائل اور شہر کے معمولات زندگی کو اپنے ضبط تحریر میں لاتے ہیں۔

ہم اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ افسانہ میں کردار نگاری کی ایک خاص اہمیت ہوتی ہے۔ کئی کہنہ مشق افسانہ نگار اس مرحلے پر لڑکھڑا جاتے ہیں۔ لیکن کردار نگاری کی جو مہارت سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی اور راجندر سنگھ بیدی کو حاصل ہے وہ ان کے دیگر ہم عصروں میں شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔ اگر بغور جائزہ لیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر جیسا، بڑا افسانہ نگار بھی کئی بار اپنے شاعرانہ جوش و خروش کے باعث اعتدال سے ہٹ جاتا ہے، جبکہ کردار نگاری کا فن یہ تقاضا کرتا ہے کہ افسانہ نگار کرداروں کے فطری مطالبہ کو کما حقہ پورا کرے۔ اپنی خواہش، سوجھ بوجھ یا اپنی شخصیت کو کرداروں پر نہ تھوپے، انہیں انگلی پکڑ کر نہ چلائے بلکہ ان کی منشا کے مطابق انہیں حرکت و عمل سے گزرنے دے۔ یہ بہت مشکل مرحلہ ہے لیکن ایک اچھے فنکار کو یا ایک اچھے افسانہ نگار کو اس پر قابو پانا ہی ہوتا ہے۔ کرداروں کو آزادانہ چھوڑنے کی صورت میں افسانہ اپنے فطری بہاؤ سے ہٹ جاتا ہے۔ افسانہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے کرداروں کا مشاہدہ اس خاص ماحول میں کرے جس میں وہ کردار حرکت و عمل سے گزر رہے ہیں۔ ان کے منہ میں اپنے کلمات نہ ڈالے بلکہ انہیں وہی کچھ بولنے دے جو وہ عادتاً یا فطرتاً بولتے ہیں۔ یہ صورت بھی افسانے میں حقیقت نگاری ہی کا ایک پہلو ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے یہاں حقیقت نگاری اور کردار نگاری کا فن بہت بالغ اور مکمل انداز میں ملتا ہے۔ حقیقت نگاری بنام کردار نگاری کی بہترین مثال ان کے افسانے ''پرمیشر سنگھ''، ''گنڈاسا''، ''الحمدللہ''،

''ثواب''، ''رئیس خانہ''، ''عاجز بندہ'' عالاں وغیرہ ہیں۔

احمد ندیم قاسمی جیسے حساس اور ذہین فنکار کے لیے تقسیم کا المیہ بھی کم کرب ناک نہیں تھا۔ ملک کی تقسیم کے نتیجہ میں برپا ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت کے المیہ کا اثر صرف عوام پر ہی نہیں پڑا بلکہ تخلیق کاروں، ادیبوں اور شاعروں نے بھی اسے شدت سے محسوس کیا۔ اس وقت کچھ ایسے ادیب بھی تھے جنہوں نے راہ فرار اختیار کی اور جمود کا شکار ہو گئے۔ کچھ ایسے بھی تھے جنہوں نے اپنی تخلیقی بصیرت سے ان واقعات کو سپرد قلم کیا۔ کئی ایسے بھی تھے جنہوں نے خود بھی اس کرب کو جھیلا اور انہیں یہ سمجھنے میں کافی وقت لگا کہ اب وہ کس وطن کی بات کریں۔ کس وطن کے لیے وطن پرستی کے نغمے لکھیں اور کن لوگوں کو ہم وطن کہیں؟ کیونکہ جو وطن چھوڑ آئے تھے اس کی کسک دل سے نہیں نکلی تھی اور جہاں آ گئے تھے اور سکونت اختیار کر لی تھی وہ پرایا سا لگتا تھا۔ یہ المیہ ہر اس انسان کا تھا جو تقسیم ملک کے بعد اپنے ہی وطن کے ایک حصے میں مہاجر کہلا رہا تھا۔ اس مشکل اور صبر آزما گھڑی میں بہت کم ادیب و شاعر ایسے تھے جنہوں نے اعتدال کا راستہ اپناتے ہوئے اپنے فن کو سرحدوں کی قیود سے باہر رکھا۔ احمد ندیم قاسمی ایک ایسے ہی منجھے ہوئے فنکار ہیں جنہوں نے اپنے فن کو ہندوستان یا نئے ملک پاکستان کے لیے وقف نہیں کیا بلکہ انہوں نے اس انسان کی عظمت کا ذکر کیا جو اس زمین پر کہیں بھی ہے۔ ان کے فن کا سارا سروکار اس انسان سے ہے جو دنیا کے کسی بھی حصہ کا رہنے والا ہو۔ قاسمی نے اپنی شاعری میں بھی ''انسان عظیم ہے خدایا'' کے نغمے ہی لکھے۔ ان کی نظر میں انسان اہم ہے وہ کہاں رہتا ہے؟ اس کا وطن کہاں ہے؟ یہ سب باتیں ان کے لیے بے معنیٰ ہیں۔ گویا ان کا فن کارانہ کمٹ منٹ صرف انسان سے ہے۔

احمد ندیم قاسمی دنیا کے کسی بھی حصے میں رہنے والے انسان کے حقوق کی بات کرتے ہیں اس کے لیے آواز اٹھاتے ہیں، اسے اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون میں وہ لکھتے ہیں:

> ''انسانی دل کی دھڑکن دنیا کے ہر حصہ میں یکساں ہے۔ دکھ سکھ کا قانون ہندوستان کے دیگر حصوں اور دنیا کے دوسرے حصوں میں بھی وہی ہے جو ان دیہات میں رائج ہے۔''[1]

دراصل یہی وہ مقام ہے جہاں احمد ندیم قاسمی کا مقامی رنگ فن کے سانچے میں ڈھل کر آفاقی بن جاتا ہے۔

---

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر، مرتب نند کشور وکرم، عالمی اردو ادب، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۱۲۸

تقسیم ملک کے بعد جو لوگ ہجرت کر کے ہندوستان سے پاکستان پہنچے یا پاکستان سے ہندوستان آئے ان کی زندگی کے المناک اور دردناک واقعات کو بھی احمد ندیم قاسمی نے اپنے لفظوں سے قرطاس کے کینوس پر بڑی خوبصورتی سے ابھارا ہے۔ انہوں نے ہندوستان سے ہجرت کرنے والے ایک کسان کی کہانی ''جب بادل اٹڈے'' میں جہاں ایک طرف طبقاتی کشمکش کو پیش کیا ہے وہیں دوسری طرف مہاجرین کو درپیش مسائل اور تمام مشکلات کا ذکر بھی تفصیل سے کیا ہے۔

افسانے میں مہاجر کی پہلی ملاقات پاکستان کے ایک دہقان سے ہوتی ہے۔ جو اس سے بڑی محبت سے پیش آتا ہے۔ اس کے بستر کو اپنے کاندھے پر اٹھا لیتا ہے اور اسے اپنے ساتھ چلنے کو کہتا ہے۔ مہاجر اسے ایک کاغذ دکھاتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ تحصیلدار صاحب نے کہا تھا کہ یہ کاغذ جاگیردار کو دکھا دینا وہ تمہیں تمہاری زمین دکھا دے گا۔ تب دہقان اسے جاگیردار کی چوپال پر لے جاتا ہے۔ اور وہاں بیٹھ کر وہ پھر اس سے اس کے حالات جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جاگیردار کو اس مہاجر سے کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ وہ اپنے ظالمانہ رویہ کے ساتھ مہاجر سے پیش آتا ہے۔ پاکستان میں قیام پذیر دہقان تو اس مہاجر سے ہمدردی رکھتا ہے اور اسے اپنے ساتھ جاگیردار کی چوپال پر لے جاتا ہے۔ اس سے تمام حالات بھی معلوم کرتا ہے کہ ہندوستان میں کیا کچھ چھوڑ کر آیا ہے۔ مہاجر دہقان کو بتاتا ہے کہ وہ اپنی زمین، مکان، ایک جوان بیٹی اور دو معصوم بچے چھوڑ کر آیا ہے۔ اس کی بیوی ایک سال پہلے گزر چکی ہے۔ تب دہقان اس سے ہمدردانہ لہجے میں کہتا ہے کہ اتنا سب لٹا کر اگر تم یہاں آئے تو تمہیں سودا بہت مہنگا پڑے گا، لیکن مہاجر یہ سن کر ایک دم بول اٹھتا ہے:

> ''نہیں نہیں، ان سب کے بدلے میں مجھے ایک وطن ملا اور یہ زمین ملی۔ یہ گاؤں اور یہ پہاڑیاں... اور تم جیسے ساتھی، ان کی محبتیں، ان کی ہمدردیاں... میں لٹا نہیں میں تو ایسا آباد ہوا کہ اب کبھی اجڑنے کا خوف نہیں۔''

افسانے کی ان سطور میں ندیم قاسمی نے مہاجروں کی اس کیفیت کی سچی اور حقیقی تصویر پیش کی ہے جو تقسیم کے بعد ہجرت کرنے والوں کی تھی۔ اس کو لٹنے کا غم نہیں تھا کیونکہ وہ اب اس مٹی سے جڑ کر فخر محسوس کر رہا تھا جہاں وہ ہجرت کر کے آیا تھا۔ لیکن یہ کیفیت اس وقت پچھتاوے میں بدل جاتی ہے جب جاگیردار اس سے ہتک آمیز رویہ اپناتا ہے اور گالیاں بکتا ہوا اسے اپنی چوپال سے بھگا دیتا ہے۔ مہاجر کی مایوسی اور شکست خوردگی اس طرح بول اٹھتی ہے۔

''سکھوں سے بچ کے آیا ہوں، اب اپنے مسلمان بھائیوں سے کھوپڑی ادھڑ وانے کا ارادہ نہیں ہے میرا۔''

تقسیم ہند کے بعد پیش آنے والے واقعات کی عکاسی کرتے ہوئے قاسمی نے مہاجروں اور کمزور طبقے کے دہقانوں کی نفسیات کا جائزہ بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ لٹے پٹے مہاجروں سے جاگیرداروں کے ناروا سلوک اور ظالمانہ رویہ کو بھی قاسمی نے بڑی خوبی سے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ جاگیردار جب مہاجر سے یہ سنتا ہے کہ اس کے پاس تحصیلدار کا دیا ہوا کوئی کاغذ ہے جس میں اس کے لیے حکم ہے کہ وہ مہاجر کو اس کی زمین بتا دے تو جاگیردار کے غصہ کی منظر کشی افسانے میں کچھ اس طرح ہوئی ہے:

''بھئی یہ بات مجھے قطعی پسند نہیں کہ جو بھی مہاجر آتا ہے وہ پاکستان کو خالہ جان کا گھر سمجھتا ہے اور حکم چلاتا ہے۔ گز بھر کی زبان ہوتی ہے سب کی اور حالت یہ ہے کہ اللہ اور رسول کا نام تک نہیں آتا۔''

اسی افسانے میں ایک اور مقام پر جاگیردار کا غصہ اس وقت آسمان چھونے لگتا ہے جب مہاجر اسے صاحب کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ جاگیردار کا طنزیہ لہجہ ملاحظہ فرمائیں۔

''صاحب کی ماں کا... صاحب جاچکا جہاں سے آیا تھا، اب یہ صاحب واب یہاں نہیں چلے گا۔ اب ہم پاکستان میں ہیں۔ اپنا ملک، اپنا راج، اپنا سکہ، یہاں اب صاحب کی جگہ ملک اور چوہدری اور میاں کا حکم چلتا ہے۔''

جاگیردار کی باتیں سن کر مہاجر کو بھی غصہ آجاتا ہے افسانہ نگار نے مہاجر کی کیفیات کا ذکر بھی بڑی عمدگی سے افسانے میں پیش کیا ہے۔

''دیکھو جاگیردار جی۔'' وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ ''اگر آپ نے گالی دی تو میں گالی دوں گا۔ ہم جلے بھنے آئے ہیں۔ اب اگر چاہیں تو جلا بھون بھی سکتے ہیں... ہاں۔''

احمد ندیم قاسمی نے مذکورہ افسانے میں تقسیم ہند کے بعد پیدا ہونے والے مسائل، مہاجروں کی پریشانیاں، ذیلداروں اور جاگیرداروں کے ظالمانہ رویے اور کمزور اور باوسائل طبقوں کے بیچ کی تکرار کو بڑی دیانت داری اور فنی چابک دستی سے پیش کیا ہے نیز کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کی بھرپور عکاسی بھی کی ہے۔

''میں انسان ہوں'' عنوان کا افسانہ بھی قاسمی کی تخلیقی بصیرت کا نادر نمونہ ہے۔ اس افسانے کا پہلا جملہ ہی ان کے اس خیال کی ترجمانی کرتا ہے کہ کوئی بھی انسان پہلے انسان ہے بعد میں ہندو، مسلمان، سکھ یا عیسائی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا کمٹ منٹ کسی سیاسی یا عمرانی نظریہ سے نہ ہو کر سماج کے اس انسان کے ساتھ ہے جو عصر حاضر کی تمام الجھنوں، پریشانیوں اور ناانصافیوں کی زد میں ہے اور ادیب کی چشم توجہ کا سب سے زیادہ مستحق ہے۔

افسانے کا پہلا جملہ ہی کتنا پرکشش ہے ملاحظہ کیجئے۔

> ''میں انسان ہوں، کلائی پر کھدے ہوئے اوم، ٹوپی پر ٹکے ہوئے چاند ستارے اور پہلو میں لٹکتی ہوئی کرپان کے باوجود میں انسان ہوں۔''

اس پورے افسانے کی فضا میں انسانوں کی درندگی اور خونی کھیل کی منظر کشی بھی کی گئی ہے۔ افسانہ نگار حیرت زدہ ہے کہ کیا یہ وہی انسان ہے جس نے آزادی کے لیے جیلوں میں قید و بند کی زندگی گزاری، پھانسی کے پھندوں پر جھولا، ملک کے لیے جان کی بازی لگائی اور جب آزادی ملی تو اپنے ہی خون کا پیاسا ہو گیا۔ اس حوالے سے یہ اقتباس:

> ''میں نے بہو کے جسم پر سے آدمیت اور نسوانیت کے منبعوں کو اکھڑتے دیکھا جن سے بڑے بڑے اوتاروں، بزرگوں اور گروؤں نے زندگی کا رس چوسا تھا۔ جن سے پھوٹتی ہوئی دودھ کی دھاروں میں ممتا اور طہارت تھی اور زندگی تھی... اور انسانیت کی یہ تخلیق گاہیں جب نسوانیت کے مقبرے بن کر میرے معصوم پوتے پر گریں تو انہوں نے دودھ کے پیاسے ہونٹوں پر لہو نچوڑ دیا اور میرے اندر انسانیت سرپیٹ کر رہ گئی اور جھکا ہوا آزاد جھنڈا میرے سر پر برابر تالیاں سی بجاتا رہا اور دھواں گہرا ہوتا رہا اور نعروں کے شور میں شدت آتی گئی۔''

احمد ندیم قاسمی نے درندگی کے اس منظر کو جو انسان کے رونگٹے کھڑے کر دیتا ہے تخلیقی اور فنی زبان کے حوالے سے اظہار کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ اس طرح کی حقیقت نگاری عام طور سے کم ہی ادیبوں کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا یہی وصف انہیں اپنے دیگر ہم عصروں میں ممتاز و ممیز کرتا ہے۔

تقسیم کے بعد ملک میں جو صورت حال پیدا ہوئی چاہے وہ فرقہ وارانہ فسادات ہوں، مہاجرین کی المناک زندگی کے مسائل ہوں، کمزور طبقے کی جنگ ہو ندیم قاسمی نے ہر پہلو پر اپنی تیکھی نگاہ سے وار کیے ہیں اور انسان دوستی کا ثبوت دیا ہے اور اپنی فنی کاوشوں کو انسانی نقطۂ نظر سے ہی پایہ تکمیل کو پہنچایا ہے۔ ان کے افسانوں میں حقیقت نگاری کے ساتھ کردار نگاری بھی اپنے عروج پر ہے ان کے یہاں افسانوی فضا کے بھی متضاد رنگ ہیں۔ انسانی زندگی میں درپیش آنے والے متعدد واقعات جو ظلم اور ناانصافی کی شکل میں ہر جگہ موجود ہیں وہ احمد ندیم قاسمی کو تخلیق فن پر اکساتے ہیں اور اسی لیے ان کے یہاں متنوع موضوعات دیکھنے کو ملتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کا سب سے مشہور افسانہ ''ہیروشما سے پہلے ہیروشما کے بعد'' ہے اس کا پس منظر دوسری جنگ عظیم کے واقعات سے منتخب کیا گیا ہے اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس کے تمام کردار مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ شمشیر خان جو خاندان کا مفلوک الحال بزرگ اور سرپرست ہے نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے جوان بیٹے کو جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے فوج میں بھرتی کروا دیتا ہے اور وہ محاذ پر چلا جاتا ہے۔ اس کی جوان بیوی شاداں ہے جو اپنے جذبات کے سامنے سپر انداز ہوکر اپنے کمسن بیٹے کو ایک یتیم خانے کے سفیر کے حوالے کر کے پڑوس کے دھوبی کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ اس پورے افسانے میں معاشی زندگی کا جبر اور جنگ کی ہیبت ناکیوں کی عکاسی بڑے بھرپور انداز میں کی گئی ہے۔ نیز معاشی اور جنسی زندگی کا جبر اور کش مکش بھی بہت سی سچائیوں کو سامنے لاتا ہے جس سے آنکھ نہیں چرائی جاسکتی۔

جنگ احمد ندیم قاسمی کے کئی افسانوں کا موضوع ہے۔ جنگ کی ہولناکیوں اور تباہیوں کو انہوں نے کئی زاویوں سے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا تعلق جس علاقہ سے ہے وہ علاقہ فوجی بھرتی کا اہم مرکز تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ندیم کے افسانوں میں جب جنگ کا موضوع شامل ہوتا ہے تو فضا اور حالات کی منظر کشی سے۔ اس کا نقشہ آنکھوں کے سامنے رقص کرنے لگتا ہے۔ افسانہ ''سپاہی بیٹا'' کا آغاز دیکھیں:

> ''یہ علاقہ فوجی بھرتی کی سدا بہار فصل تھا۔ ان گنت گھروں میں مانگیں بگاڑی اور چوڑیاں توڑی جا چکی تھیں۔ بچوں کی چمکتی آنکھوں میں یتیمی کی ریت گھس گئی تھی اور اچھے خاصے سیدھے سیدھے چلنے والے بزرگوں کی کمریں جھک گئی تھیں۔''

افسانہ ''ہیروشما سے پہلے اور ہیروشما کے بعد'' کا ایک اقتباس بھی دیکھیں:

''جب اعلان جنگ کے ساتھ ہی گاؤں نوجوانوں سے خالی ہونا شروع ہوا تو وہ ایک صبح کو اپنے باپ سے آنسوؤں سے بھیگی ہوئی دعائیں لیتا اور شاداں کے سلگتے ہوئے لبوں کے گہرے گوشوں کا آب حیات پیتا گاؤں سے رخصت ہوگیا۔''

جنگ کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں ''بابا نور'' بھی ہے۔ بابا نور کا بیٹا جنگ میں شہید ہو جاتا ہے لیکن بابا نور ہر روز اس کی چٹھی لینے ڈاک خانے جاتا ہے جبکہ اس کے شہید ہونے کی چٹھی اس کو مل چکی ہوتی ہے۔ بیٹے کے شہید ہو جانے کی خبر سے وہ اپنے حواس کھو بیٹھتا ہے اور بیٹے کا انتظار اس کا مقدر بن جاتا ہے۔ جنگ کے حوالے سے افسانہ ''بوڑھا سپاہی'' کا مرکزی کردار اپنی تلخ ترین یادیں بیان کرتا رہتا ہے۔ ''ہیرا'' کا کردار وریام ہے جو جنگ سے زندہ واپس تو آ گیا ہے لیکن گوشت کے لوتھڑوں میں تبدیل ہوئے انسانی جسم اس کے دماغ سے نہیں نکلتے اور وہ ہر وقت بے چین رہتا ہے۔ حد درجہ اضطرابی کیفیت سے وہ ذہنی مریض بن جاتا ہے۔ اس کے ذہن میں گولیوں کے سنسنانے کی آواز آتی رہتی ہے۔ اس کا ذہن اتنا منتشر ہو جاتا ہے کہ وہ نارمل انسان کی طرح نہیں رہتا اس لیے برطانوی سرکار نے فوج سے علیحدہ کر کے اس کے گھر پہنچا دیا، کیونکہ وہ ایک معذور سپاہی ہے۔ اس کی بیوی گھر خرچ چلانے کے لیے دوسروں کے گھروں میں کام کرتی ہے۔ گھر کا سامان بیچ کر گزارا ہوتا ہے۔ ایک دن اس دیوانے کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ لوگ غریبی کی وجہ سے اس کی مدد کرنے لگے ہیں تو اس کی غیرت کو ٹھیس پہنچتی ہے اور وہ خودکشی کر لیتا ہے۔

جنگ کے حوالے سے ایک اور پہلو جس کو احمد ندیم قاسمی نے بڑے توانا انداز میں اپنے افسانوں میں اٹھایا ہے وہ ہے جنگ میں شہید ہوئے فوجیوں کے لواحقین میں پنشن کو لے کر ہونے والے جھگڑے۔ افسانہ ''آتش گل'' اس کی عمدہ مثال ہے۔ اس افسانے کا کردار رمضو برما کی جنگ میں مارا جاتا ہے اور پھر اس کی پنشن کو لے کر اس کے بوڑھے باپ اور اس کی جوان بیوہ میں تنازعہ ہوتا ہے۔ بوڑھا اپنی جوان بہو کی کردار کشی کرتا ہے اور یتیم بچوں تک کی پروا نہیں کرتا اور پنشن پر اپنا حق جماتا ہے۔ ادھر رمضو کی بیوی ''گلابو'' اپنے سسر کے بارے میں یہ کہتی ہے:

''پندرہ روپے بڈھے کے دماغ میں اس زور سے بجے ہیں کہ اگر اب اسے جیتا

جا گتا رمضو مل جائے تو پنشن بند ہونے کے ڈر سے وہ اسے اپنے ہاتھ سے
مار ڈالے گا، رہ گئے میرے بچے سو بچے تو گلیوں میں رلتے رلتے بھی پل
جاتے ہیں۔"

مذکورہ اقتباس میں احمد ندیم قاسمی نے کرداروں کے حوالے سے اس اقتصادی بدحالی کو پیش کیا ہے جس کی وجہ سے انسانی رشتے بھی پامال ہو جاتے ہیں۔

ندیم قاسمی کا ایک اور افسانہ "السلام علیکم" ہے۔ اس کا مرکزی کردار "امیر خان" ہے جسے محاذ پر گئے ہوئے تین سال ہو چکے ہیں۔ وہ فرانس کے ایک گاؤں میں ایک فرانسیسی عورت سے ناجائز تعلقات قائم کر لیتا ہے لیکن جب اپنے وطن واپس لوٹتا ہے تو اپنے ہی گھر میں اپنی بیوی کو ایک غیر مرد کے ساتھ ہم بستر پاتا ہے اس کی بیوی اپنے عاشق سے کہتی ہے:

"جاؤ دن چڑھ آیا ہے، مرغ کب کے بانگیں دے چکے، جاؤ"

اپنی بیوی کی زبان سے یہ کلمات سن کر اسے لیوسی یاد آ جاتی ہے جس کے ساتھ اس نے اپنی راتیں بتائی تھیں اور تب اسے فرانس اور پنجاب میں کوئی فرق دکھائی نہیں دیتا۔ اس افسانے میں افسانہ نگار نے جنگ کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے اخلاقی اور نفسیاتی بحران کی عکاسی بڑے اچھوتے اور منفرد انداز میں کی ہے۔

جنگ کے حوالے سے لکھے گئے کم و بیش تمام افسانوں کا اگر بغور جائزہ لیں تو قاسمی کا افسانہ "ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشما کے بعد" ایک معرکۃ الآراء افسانہ ہے۔ اس افسانے میں خارجی ماحول کی عکاسی کرتے ہوئے افسانے کے سبھی کرداروں کی نفسیات پر افسانہ نگار کی گرفت مضبوط دکھائی دیتی ہے۔ افسانے میں ماحول سازی کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ پلاٹ اور کردار کے ساتھ ہی ماحول کا تانا بانا بننے میں اگر افسانہ نگار سے ذرا سی چوک ہو جائے تو پلاٹ کا چوکھٹا بگڑ جاتا ہے اور افسانہ کو کامیابی سے ہمکنار کرنے میں مشکل در آتی ہے، کیونکہ ماحول سازی سے ہی سماجی رسم و روایات اور معاشرتی آداب سے قاری واقف ہو سکے گا۔ ماحول سازی میں جزئیات نگاری کا بھی کلیدی رول ہے۔ لیکن جزئیات نگاری سے یہ مطلب نہیں کہ افسانے میں ایسی تفصیلات شامل کر لی جائیں جن کا افسانے کے ماحول اور اس کی ضرورت سے کوئی تعلق نہ ہو۔ اگر افسانہ نگار کو افسانے میں کرداروں سے متعلق اس مقام کا ذکر کرنا ہے جس کے محور پر کہانی گھوم رہی ہے تو وہ صرف ان چیزوں کا ذکر کرے گا جن سے افسانے کی ضرورت پوری ہوتی ہو اور قاری پر

اس کا شدید تاثر قائم ہوتا ہو۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے تمام افسانوں میں اس نکتہ کا خاص خیال رکھا ہے اسی لیے ان کے ہاں جزئیات نگاری کا فن افراط و تفریط کا شکار نہ ہو کر حشو و زوائد سے پاک ہے۔

افسانہ ''ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد'' میں افسانہ نگار کی حقیقت نگاری، کردار نگاری اور جزئیات نگاری عروج پر دکھائی دیتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے متنوع موضوعات میں معصوم اور یتیم بچے اور ان کی بیوہ اور غریب مائیں بھی بطور خاص شامل ہیں۔ اس موضوع پر انہوں نے افسانے بھی لکھے ہیں اور نظمیں بھی تخلیق کی ہیں۔ اپنے متعدد افسانوں میں ندیم قاسمی نے ایسی ماؤں کے کردار پیش کیے ہیں جنہوں نے غربت اور افلاس کے باوجود اپنے بچوں سے بے تحاشا محبت کی ہے اور ان کے لیے جان کی بازی بھی لگا دی ہے۔ چھوٹے بچوں کے ایسے کردار انہوں نے تخلیق کیے ہیں جو سماجی عدم مساوات کے شکار ہیں ان کے یہاں کمزور طبقوں کے ان بچوں کے کردار ہمیں بخوبی دیکھنے کو ملتے ہیں جو زندگی کی بنیادی ضرورتوں سے بھی محروم ہیں۔

اگر احمد ندیم قاسمی کی زندگی پر نظر ڈالیں تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ نگار اپنے افسانوں میں چھوٹے بچوں کے کردار میں خود موجود ہے۔ ان یتیم اور مفلس بچوں میں کل کا احمد شاہ اپنی یتیمی اور محرومیوں کے احساس کے ساتھ کہیں نہ کہیں ہمیں ضرور دکھائی دے جاتا ہے اور متعدد افسانوں میں موجود بیوہ اور بے بس ماں جو اپنی غیرت اور حمیت نیز لازوال محبت اور جذبہ ایثار کے ساتھ دکھائی دیتی ہے وہ خود افسانہ نگار کی اپنی ماں کا ہی عکس معلوم ہوتا ہے۔ قاسمی کے بہت سے افسانوں میں بچوں اور ماؤں کو مرکزیت حاصل ہے۔ ان میں ''ننھا مانجھی''، ''خربوزے''، ''ماما''، ''پاؤں کا کانٹا''، ننھے نے سلیٹ خریدی''، ''چور''، سلطان''، ''پرمیشر سنگھ''، ''کپاس کا پھول''، ''ماں''، ''آتش گل''، ''نیلا پتھر'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

افسانہ ننھا مانجھی قاسمی کے ابتدائی دور کی کہانی ہے اور یہ افسانوی مجموعہ ''چوپال'' میں شامل ہے۔ یہ احمد ندیم قاسمی کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جو ۱۹۳۹ میں دارالاشاعت لاہور پنجاب سے شائع ہوا تھا۔ یہ ایک ایسے نادار اور معصوم بچے کی کہانی ہے جس کی ماں مر چکی ہے اور بوڑھا بیمار باپ ہے جس کی دیکھ بھال ننھا مانجھی کرتا ہے اور کشتی چلا کر اپنا گزارا کرتا ہے۔ ننھا مانجھی ہر وقت اس فکر میں مبتلا رہتا ہے کہ نہ جانے کب اس کا باپ مر جائے اور وہ اکیلا رہ جائے۔ ''بابو جی'' نام کا

ایک کردار کہانی میں ہے جو ننھا مانجھی کی کشتی میں روز سفر کرتا ہے اور ننھا مانجھی اس سے اتنا مانوس ہو جاتا ہے کہ وہ اس سے اپنے دل کی تمام باتیں کہتا رہتا ہے۔ ایک دن وہ اپنے دل کا ڈر بابو جی سے کچھ اس انداز میں بیان کرتا ہے:

> ''بابو جی اس دن سے مجھے بھی یہ خیال آتا رہتا ہے کہ کسی دن اگر میرا باپ بھی مر گیا تو میں کیا کروں گا؟ پھر مجھے چپو چلانے اور ماہیا گانے میں کچھ لطف نہ آئے گا بابو جی!''

افسانے میں چھوٹا بچہ اپنے تحفظ کے لیے فکر مند ہے۔ وہ بابو جی سے بھی پوچھتا ہے کہ ''آپ کے ماں باپ جیتے ہیں بابو جی۔''

چھوٹے بچے کی اس نفسیات کو ندیم قاسمی نے بڑی ہنر مندی سے کہانی کا روپ دیا ہے۔ بچہ ماں باپ کو جائے پناہ سمجھتا ہے۔ اس کی ماں گزر چکی ہے اور باپ بھی بیمار ہے اسے ڈر ہے کہ اگر باپ بھی مر گیا تو اس کا کیا ہوگا؟ بابو جی ننھے مانجھی کے سوال کا جواب دیتے ہوئے کہتا ہے:

> ''باپ تو مر گیا ہے مانجھی! ماں زندہ ہے اور تمہارے باپ کی طرح بوڑھی ہے۔''

اب لگتا ہے گویا یہ ندیم قاسمی کا خود اپنا درد ہے کیونکہ وہ خود بھی بچپن ہی میں والد کے سائے سے محروم ہو گئے تھے۔ یتیمی کا احساس انہیں ہمیشہ ہی ستاتا ہے۔ ننھے مانجھی سے یہ لگاؤ اور انسیت افسانہ نگار کی دردمندی کا وہ احساس ہے جو انہیں ہر اس بچے سے ہے جو یتیمی کے دکھ سے دوچار ہوا ہے۔

''خربوزے'' ایک ایسی کہانی ہے جس میں ایک بچہ خربوزے کے موسم میں خربوزہ کھانا چاہتا ہے۔ یہ بچہ بھی یتیم ہے اور غربت کی وجہ سے اشیائے صرف بھی پوری نہیں ہوتی ہیں۔ کجا کہ پھل خرید کر کھانا۔ ''خربوزے'' ایک علامتی افسانہ ہے اور ''خربوزہ'' کہانی میں علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ خربوزہ کھانے کی خواہش میں بچہ ایک ذیلدار کے گھر مزدوری کر کے خربوزہ خرید کر لاتا ہے لیکن خربوزہ کاٹنے پر اندر سے سڑا ہوا نکلتا ہے۔ جسے دیکھ کر بچہ چیخ مار کر رونے لگتا ہے۔ بڑی مشکلوں سے خربوزہ خرید لینا اور پھر اسے کھانے سے محروم رہ جانا اس بات کی علامت ہے کہ غریب، یتیم اور مفلس بچوں کی خواہشیں کبھی پوری نہیں ہوتیں اور ہر خواہش ان کے لبوں پر ہی دم توڑ دیتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے بچپن کی ایسی تمام نامکمل خواہشوں کا ذکر اپنے افسانوں میں کیا ہے جو ان کی زندگی کا بیش قیمتی سرمایہ ہیں۔ ان کا ایک مضمون ''چند یادیں'' کے عنوان سے احمد ندیم قاسمی نمبر عالمی اردو ادب دہلی، ۱۹۹۰ میں شائع ہوا تھا جس میں انہوں نے اپنے بچپن، اپنی ماں اور بہن بھائیوں کے ساتھ گزارے ہوئے لمحات اور تمام یادوں کو سمیٹا ہے۔ اس مضمون میں ایک جگہ انہوں نے بچپن میں ایک پیسہ نہ ملنے کی محرومی کو بڑے رقت انگیز انداز میں بیان کیا ہے...

> ''مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ مدرسے جانے سے پہلے میرے وہ آنسو بڑی احتیاط سے پونچھے جاتے تھے جو اماں سے محض ایک پیسہ حاصل کرنے میں ناکامی کے دکھ پر بہتے تھے۔''

افسانہ نگار کی بچپن سے وابستہ تمام یادیں، خواہشیں اور محرومیاں ان کے افسانوں میں جابجا موجود ہیں۔ جہاں بھی وہ کسی بچہ کا کردار تخلیق کرتے ہیں وہاں احمد شاہ نام کا وہ بچہ لاشعوری طور پر موجود رہتا ہے اور ان کی ماں ان تمام ماؤں کے بیچ موجود رہتی ہے جو غربت اور افلاس کی وجہ سے اپنے بچوں کی پرورش کے لیے چکی پیستی ہے، محنت کرتی ہے، اپنے بچوں کی محبت میں آنسو بہاتی ہے۔ اس کی ایک بہترین مثال افسانہ ''ماں'' کی گلابو ہے جو اپنے بیمار شوہر کی پروانہ کرتے ہوئے اپنے بچے کی دوا لے آتی ہے۔ یہ وہ ماں ہے جس کی محبت لازوال ہے اور یہ ندیم قاسمی کی ماں ہے، ہر قاری کی ماں ہے، دنیا کے تمام بچوں کی ماں ہے اور یہ وہ ماں ہے جس سے انسان جنم لیتا ہے اور جس کے قدموں کے تلے جنت کی بشارت دی گئی ہے۔

افسانہ ''چور'' کا کردار رحمان ہے جو ایک یتیم بچہ ہے اور اپنی پھوپی کے پاس رہتا ہے اس کا پھوپا ایک ظالم انسان ہے۔ ایک دن وہ رحمان پر چوری کا الزام لگاتا ہے۔ رحمان یہ الزام برداشت نہیں کر پاتا اور بھاگ کر اپنے گاؤں کے ہی ذیلدار راجہ اللہ نواز کے یہاں چلا جاتا ہے جہاں وہ اصطبل صاف کرتا ہے، کوڑا پھینکتا ہے اور اس کے عوض اللہ نواز اسے روٹی اور اپنے بچوں کی اترن کپڑوں کی شکل میں دے کر گاؤں ہی میں اپنی فیاضی اور سخاوت کا ڈنکا بجواتا ہے۔

یتیم بچہ جاگیرداروں کے گھروں کا کوڑا اٹھاتا ہے اور کوڑے میں پھلوں کے چھلکے دیکھ کر اس کا دل بھی چاہتا ہے کہ وہ پھل کھائے اور تب اسے اپنا وہ وقت یاد آتا ہے جب اس کے والدین زندہ تھے اور وہ بھی پھل کھایا کرتا تھا۔ افسانہ نگار نے بچے کی اس محرومی کا ذکر افسانے میں بہت ہی

موثر انداز میں کیا ہے اور اونچے طبقے کے لوگوں کے چہروں پر پڑے ہوئے نقاب کو ہٹا کر ان کی ظالمانہ کرتوتوں کا پردہ فاش کیا ہے۔ راجہ اللہ نواز ایک مکار قسم کا جاگیردار ہے جو ایک معصوم بچے سے اس کی سکت سے زیادہ کام لیتا ہے لیکن گاؤں کے دوسرے لوگوں کی نظروں میں بہت ہمدرد اور فیاض مشہور ہوگیا ہے۔ کیونکہ وہ بظاہر ایک یتیم بچے کی پرورش کررہا ہے، اسے روٹی کپڑا اور رہنے کی جگہ مہیا کررہا ہے۔ لیکن اس پریشانی سے صرف رحمان ہی آشنا ہے جو اس پر گزرتی ہے۔ ندیم قاسمی کے افسانہ ''چور'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے فتح محمد ملک اپنی تصنیف ''احمد ندیم قاسمی شاعر اور افسانہ نگار'' میں لکھتے ہیں:

> ''یوں سارے گاؤں میں راجہ اللہ نواز کی فیاضی اور خدا ترسی کی دھوم مچ گئی رحمان کو اس مشقت کے بدلے سر چھپانے کو ایک اصطبل میسر آ گیا۔ راجہ اللہ نواز کے خاندان میں رزق کی فراوانی اور آس پاس کے گھروں میں بنیادی انسانی ضروریات زندگی کی شدید قلت یا نایابی کے مشاہدات رفتہ رفتہ رحمان کے فرشتوں جیسے معصوم دل و دماغ میں غربت اور نیکی، اخلاقی اقدار اور مادی احتیاج کے درمیان شدید کشمکش برپا کردیتے ہیں۔'' [۱]

مذکورہ اقتباس میں ایک طرف فتح محمد ملک نے راجہ اللہ نواز کے کردار کو ایک شاطر جاگیردار کی شکل میں پیش کیا ہے۔ جو ایک معصوم اور یتیم بچے کی مجبوری سے بھرپور فائدہ اٹھا کر اپنا الو سیدھا کرتا ہے اور دوسرے لوگوں کی نظروں میں ایک سخی اور ہمدرد کی حیثیت سے عزت بھی حاصل کرتا ہے۔ بظاہر وہ غریبوں سے ہمدردی کا اظہار کر کے خود کو ان کا سرپرست سمجھ کر بڑی چالاکی سے ان پر ظلم کرتا ہے دوسری طرف وہ معصوم بچہ جو یتیم ہے اس کے اندر اتنی جرأت بھی نہیں ہے کہ وہ یہ کہہ سکے کہ اتنے سارے کام اس اکیلے کے بس کے نہیں ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار رحمان طبقوں میں بٹے اس سماج کو دیکھ کر ذہنی کشمکش میں مبتلا ہے یہی ذہنی کشمکش کل کے اس بچے احمد شاہ میں دیکھی جا سکتی ہے جو آج کا احمد ندیم قاسمی ہے اور ایک بڑا فنکار ہے۔ احمد شاہ کی اس ذہنی کشمکش کو خود احمد ندیم قاسمی اپنے ایک مضمون ''چند یادیں'' میں اس طرح تحریر کرتے ہیں:

> ''اور جب میں اپنے ہی خاندان کے بچوں میں کھیلنے جاتا تو آنکھوں میں ڈر ہوتا تھا اور دل میں غصہ۔ خاندان کے باقی سب گھرانے کھاتے پیتے تھے،

---

[۱] احمد ندیم قاسمی: شاعر اور افسانہ نگار، فتح محمد ملک، ص ۱۶۱

زندگی پر ملمع چڑھائے رکھنے کا تکلف صرف ہمارے نصیب میں تھا۔ والد گرامی پیر تھے۔ یاد الٰہی میں کچھ ایسی استغراق کی کیفیتیں طاری ہونے لگیں کہ مجذوب ہو گئے۔ اور جن عزیزوں نے ان کی گدی پر قبضہ جمایا، انہوں نے ان کی بیوی، ایک بیٹی دو بیٹوں اور خود ان کے لیے مبلغ ڈیڑھ روپیہ ماہانہ (نصف جس کے بارہ آنے ہوتے ہیں) تین پیسے روزانہ کی اس آمدنی میں اماں مجھے روزانہ ایک پیسہ دینے کے بجائے میرے آنسو پونچھ لینا زیادہ آسان سمجھتی تھیں۔" [۱]

قاسمی کے ان خیالات سے ان کے بچپن کے اس دور کی عکاسی ہوتی ہے جب وہ خود اس کشمکش سے گزر رہے تھے جب کہ ان کے خاندان کے دوسرے بچے خوش حال تھے وہ خود ان کے بہن، بھائی اور ماں غربت کی زندگی گزارنے پر مجبور تھے۔ یہ تضاد اس احمد شاہ کی سمجھ میں نہیں آتا تھا۔ یہی کیفیت افسانہ "چور" کے رحمان کی ہے جو ایک یتیم بچہ ہے اور اپنی کم سنی کے باعث طبقاتی تضاد اور دولت کی غیر مساوی تقسیم کو سمجھ نہیں پاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے متعدد افسانوں میں یتیم اور غریب بچوں کی یہ ذہنی کیفیت واضح طور پر دکھائی دیتی ہے یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کے بے شمار افسانے ان کے اپنے بچپن کی سچی کہانیاں ہیں اور شاید ہر چھوٹے، غریب اور یتیم بچے کا کردار تخلیق کرتے ہوئے ندیم قاسمی کو وہ احمد شاہ ضرور یاد آ جاتا ہے جو ان تمام کیفیات سے گزر چکا ہے، ہر ماں کا کردار تخلیق کرتے ہوئے انہیں اپنی وہ بیوہ اور غیور ماں ضرور یاد آ جاتی ہے جس نے بوند بوند کے ساتھ زمین پر اترنے والے فرشتے سے صرف اتنا کہا ہے کہ وہ خدا کی بارگاہ میں اتنا ضرور عرض کر دے کہ "جو دکھ میں نے جھیلے ہیں وہ میرے بچے نہ جھیلیں"۔ اور یہ ماں صرف احمد شاہ کی ماں نہیں ہے وہ دنیا کے تمام معصوم بچوں کی ماں ہے اور سب کے لیے دعا گو ہے۔

جنگ کے موضوعات پر لکھے گئے افسانوں میں بھی قاسمی نے ماں کا کردار تخلیق کیا ہے یہ وہ ماں ہے جو اپنی تمام محبتیں نہ صرف اپنے بلکہ دوسروں کے بچوں پر بھی لٹاتی رہتی ہے۔ "کپاس کا پھول" اور "اندمال" یہ دونوں افسانے ہند-پاک جنگ کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ افسانہ "کپاس کا پھول" میں ماں کے کردار میں "مائی تاجو" ہے جس کا اپنا بیٹا جنگ میں شہید ہو چکا ہے لیکن وہ اپنے پڑوس کی ایک بچی راحتاں کو اپنی اولاد کی طرح پیار کرتی ہے اور جب راحتاں دشمنوں کے ہاتھوں شہید ہو جاتی ہے تو مائی تاجو کی کیفیت پاگلوں جیسی ہو جاتی ہے۔ قاسمی کا ایک اور افسانہ

---

[۱] احمد ندیم قاسمی نمبر، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ۱۹۹۶، ص ۲۰

''مامتا'' ہے۔ ماں کے حوالے سے اگر اس افسانے کو قاسمی کا شاہکار کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اس افسانے میں انہوں نے دنیا کے کئی ملکوں کی ماؤں کے کردار تخلیق کیے ہیں۔ ان میں پنجابی ماں ہے، چینی ماں ہے، انگریز ماں ہے۔ مامتا کے آفاقی جذبے کو پیش کرتے ہوئے قاسمی کی نظر صرف ماں کو دیکھتی ہے۔ پھر وہ نہ انگریز ماں ہوتی ہے نہ چینی ماں، نہ پنجابی ماں ہوتی ہے بلکہ وہ صرف ماں ہوتی ہے اور دنیا کے ہر حصے میں اپنی اس لازوال محبت اور پاکیزہ چہرے کے ساتھ ہر جگہ موجود نظر آتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی شخصیت کی تشکیل میں خود ان کی ماں ان کے لیے ایک مینارۂ نور کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اپنے متعدد مضامین میں انہوں نے لکھا ہے:

''میری زندگی پر سب سے عظیم اثر میری ماں کا ہے۔''

ماں کی بے لوث محبت اور ایثار کے جذبے کا ذکر انہوں نے اپنے افسانوں میں بار بار کیا ہے۔ غریبی اور ناداری سے نبرد آزما ماؤں اور محرومیوں کے شکار بچوں کے درد کو ندیم نے اپنی کہانیوں میں فنکارانہ انداز میں بڑی دردمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے باطن کا بچہ ان کے وجود میں آج بھی زندہ ہے اور سانسیں لے رہا ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ندیم قاسمی کو اپنا بچپن ہمیشہ یاد رہتا ہے وہ اسے کبھی فراموش نہیں کرتے شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی ذات میں چھپا یہ بچہ آج بھی دنیا کے ان تمام بچوں کی فکر کرتا ہے جنہیں زمانے کے سرد و گرم نے خوشیوں سے محروم کر دیا ہے۔

معاشی عدم مساوات کے شکار بچوں کے کردار ان کے کئی افسانوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ سماج کی اس نابرابری پر یہ معصوم ذہن کشمکش کا شکار ہیں۔ ''ننھے نے سلیٹ خریدی'' کا عزیز ہے جو بڑی مشکل سے ایک سلیٹ خریدنے میں کامیاب ہوتا ہے لیکن ایک دن اسکول جاتے ہوئے ٹھوکر کھا کر گرتا ہے اور سلیٹ ٹوٹ جاتی ہے۔ افسانہ نگار نے اس سلیٹ کو بھی علامتی طور پر استعمال کر کے ان خوابوں کے ٹوٹ جانے کی بات کہی ہے جو کبھی پورے نہیں ہوتے۔ ایسے تمام بچے جن کی خواہشیں حسرت بنی رہتی ہیں وہ قاسمی کی کہانیوں کے کردار بنتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں مائیں اپنی لازوال محبت کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ یہ کردار صرف محبت ہی نہیں لٹاتے بلکہ اپنے بچوں کو انہوں نے غیرت، حمیت اور محنت کے سبق بھی پڑھائے ہیں۔ غربت و افلاس میں بھی عزت سے جینے کا درس دیتے ہیں۔ مہاجنوں اور زمینداروں کے سامنے غیرت کو گروی نہ رکھنے کے لیے جرأت اور احتجاج کے لیے بھی اکساتے

ہیں۔ بھوکے پیٹ رہ کر بھی اپنی غیرت کا سودا نہیں کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال ان کا افسانہ ''غیرت مند بیٹا'' ہے۔

افسانہ ''غیرت مند بیٹا'' ایک غریب ماں اور بیٹے پر مشتمل کہانی ہے۔ جس کا باپ مر چکا ہے۔ گھر میں فاقے ہوتے ہیں۔ اس غربت کا ذکر افسانے میں کچھ یوں ہوا ہے:

> ''رات کو بھوکا سونا، دن کو خالی پیٹ رہنا مجھے کچھ انوکھا معلوم نہیں ہوتا تھا۔ میں سمجھتا تھا، ہر کوئی اسی طرح رہتا ہے، سب کی مائیں یونہی دن رات کھوئی سی رہتی ہیں۔''

افسانہ نگار نے غربت کا ذکر بڑے ہی حقیقی اور موثر انداز میں کیا ہے۔ مختلف طبقوں میں بٹے اس سماج میں باوسائل لوگ اور زمیندار یا جاگیردار طبقہ جو آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے کمزور اور چھوٹے طبقے کے کسان کو اس کی مزدوری کا پورا پیسہ بھی نہیں دیتے۔ یہ ظالم طبقہ زیادہ کام لے کر کم پیسہ دیتا ہے۔ یعنی ہر پہلو سے جبر کرنا اور حقارت سے دیکھنا اس طبقے کا شیوہ ہے۔ ایک اقتباس دیکھیں:

> ''میری ماں کے بالوں پر آٹے کی تہہ ہمیشہ جمی رہی اور ہمارا چولہا اکثر ٹھنڈا ہی رہا۔ اگر کام کے مطابق دام ملا کرتے تو مزدوری کو کون برا کہتا۔''

افسانہ کے اس ٹکڑے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ چکی پیس پیس کر مزدور کو پورا محنتانہ نہیں ملتا اور اکثر و بیشتر فاقے ہی ہوتے ہیں یعنی مزدوری کے عوض پورا پیسہ بھی مشکل ہی سے ملتا ہے اور حالات جوں کے توں ہی رہتے ہیں، لیکن ان حالات میں بھی غیرت زندہ رہتی ہے۔ اسی افسانے کا ایک اور اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''مجھے ایک روز ایک زمیندار نے کہا۔ ''ارے تو اتنا بڑا جوان ہو گیا ہے اور گلیوں میں مارا مارا پھرتا ہے کوئی کام کیوں نہیں کرتا۔ میرے ہاں ایک ہل چلانے والے کی جگہ خالی ہے، محنت سے کام کرے تو ماہوار دو روپے دے دیا کروں گا۔ منظور ہے؟...''
>
> ''وہ مجھے ایک روپیہ بھی کہتا تو مجھے منظور تھا''
>
> ''ماں کو میں نے بتایا تو وہ خوش ہو گئی اور مجھے مرحوم ابا کی باتیں سنانے لگی کہ کس طرح اس نے بھی ایک زمیندار کے ہاں ملازمت کی تھی لیکن زمیندار اس سے

کچھ اچھی طرح پیش نہ آیا اور وہ ہل پھینک کر گھر آ بیٹھا...اور حیرت کی بات ہے تین ہفتے بعد میری بھی زمیندار سے جھڑپ ہوگئی وہ کہنے لگا۔ ''جا بے جا'' گھر میں کھانے کو جو کا آٹا نہیں اور دماغ دیکھو تو جیسے گاؤں بھر کا راجہ یہی ہے۔'' میں نے کاندھے پر سے ہل اتار کر اس کی چوکھٹ پر دے مارا اور کہا گھر میں کھانے کو نہیں تو کیا دل میں غیرت بھی نہیں؟ تیری دو کوڑیوں کے بھروسے پر نہیں جی رہے۔ ہاتھ پیر ہیں تو بھوکوں نہیں مریں گے، تو آنکھیں نہ دکھا۔''

افسانے کے اس حصے کا اگر جائزہ لیں تو احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کی کئی خصوصیات سامنے ابھر کر آتی ہیں۔ سماجی حقیقت نگاری، زمینداروں اور ذیلداروں کا جبر، چھوٹے اور کمزور طبقے کے لوگوں کی مشکلیں، دو وقت کی روٹی کا مسئلہ، بے عزتی کا احساس، احتجاج کی جرأت جس کے بدلے چاہے جان بھی دینی پڑ جائے یہ سب کچھ ان کے صرف مذکورہ افسانے میں ہی نہیں بلکہ متعدد افسانوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

ماں اور بچہ کے کرداروں کے علاوہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں ایک موضوع ''محبت'' بھی غالب نظر آتا ہے۔ ان کے متعدد افسانے جذبۂ عشق کی معجز نمائی کی علامت ہیں۔ وہ انسان کا سب سے بڑا حسن ''محبت'' قرار دیتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کے کردار اس جذبے سے سرشار ہیں۔ ندیم قاسمی کے یہاں عشق ماورائی نہیں ہے حقیقی اور ارضی ہے اور عشقیہ جذبات کی عکاسی ہمیشہ سماجی محرکات کے تانے بانے سے ہی متاثر ہوتی ہے۔ خالص رومانی محبت ان کے یہاں ذرا کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے نیز زندگی کے دیگر مطالبات اور ذمہ داریاں بھی عشق کے پہلو بہ پہلو نمودار ہوتی رہتی ہیں۔

افسانہ ''وہ جا چکی تھی'' کا مہرو نور نام کی لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن وہ غریب ہے اور اپنی بیمار بہن اور ماں کی ذمہ داری اس کے کاندھوں پر ہے۔ ادھر نور کا باپ لالچی ہے وہ اسے کچھ روپیوں کے بدلے کسی اور شخص کے حوالے کر دیتا ہے۔ اور یہ محبت حالات کی شکار ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔

ایک اور افسانہ ''عالاں'' ہے۔ ''عالاں'' ایک نچلی ذات کی لڑکی ہے اور یتیم ہے۔ وہ دوسروں کے گھروں میں کام کر کے گزر بسر کرتی ہے۔ وہ عارف نام کے اونچی ذات کے لڑکے کے گھر کام کرتی ہے اور اس سے دل ہی دل میں محبت بھی کرنے لگتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ محبت کے

جو معنیٰ اس کے لیے ہیں وہ عارف کے لیے نہیں ہیں لیکن پھر بھی اس کے اندر اتنی جرأت ہے کہ وہ اپنی محبت کا اظہار عارف کے سامنے کر دیتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنی کہانیوں میں صرف مجبور اور بے بس کردار ہی تخلیق نہیں کیے ہیں ان کے کرداروں میں ''عالاں'' نچلی ذات کی لڑکی ہے لیکن محبت کا اظہار کرنے سے نہیں ہچکچاتی۔ افسانہ انتقام کا ہیرو ''اکبر'' ہے جو اپنے جانی دشمنوں کے خلاف صرف اس لیے گواہی نہیں دیتا کیونکہ وہ ان کی بہن سے محبت کرتا ہے اور بھائیوں کو سزا دلوا کر وہ اپنی محبوبہ کو دکھی نہیں کرنا چاہتا۔ ''آتش گل'' کی گلابو ہے جو کہتی ہے نہیں مجھے پیسہ نہیں بوسہ چاہیے۔ پیسہ دینے والے اور بہت ہیں، آپ مجھے بوسہ دیجیے۔'' یہ گلابو ایک ایسا کردار ہے جو صرف محبت کا طلبگار ہے۔ اسے پیسے کی طلب نہیں۔ اسے صرف پیار چاہیے۔ ''بے گناہ'' کی جواہر ہے جو رحمان سے اتنی محبت کرتی ہے کہ جب اس کا باپ رحمٰن کو جھوٹے کیس میں پھنسا کر جیل بھجوا دیتا ہے تو وہ رحمان کے غم میں سوکھ کر کانٹا ہو جاتی ہے اور رحمان کی موت کے بعد ایک دن وہ بھی مر جاتی ہے۔ ''گنڈاسا'' کا مولی ہے جو اپنے دشمن سے بدلہ لینے کے لیے ہر وقت ایک لٹھ ہاتھ میں لیے بیٹھا رہتا ہے۔ ہر شخص اس سے خوف کھاتا ہے۔ ایک دن اپنے دشمن کی منگیتر کو دیکھ کر اس پر فدا ہو جاتا ہے اور ساری ہیکڑی بھول جاتا ہے۔ محبت کا جذبہ اس کے سخت دل کو موم کر دیتا ہے۔ بوڑھا سپاہی کا وہ ''سپاہی'' ہے جو لام پر چلا گیا تھا اور پیچھے اس کی محبوبہ کی شادی کسی دوسرے شخص سے ہو جاتی ہے اور جب وہ واپس آتا ہے تو کچھ دنوں کے بعد اس کی محبوبہ اور اس کا شوہر دونوں مر جاتے ہیں۔ بوڑھا سپاہی اپنی محبوبہ کے بچوں کو پالنے کی ذمہ داری لے کر اپنے اس جذبہ کی تسکین کرتا ہے جو اس کے اور اس کی محبوبہ کے درمیان تھا۔ محبت کا یہ روپ دیگر افسانہ نگاروں کے یہاں بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔

''جن وانس'' میں محبت کے جذبہ کو بڑے تحیر آمیز طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں اللہ یار بانو سے محبت کرتا ہے، بانو اللہ یار سے محبت نہ کر کے یونس سے عشق کرتی ہے جب کہ یونس کو بانو کی پرواہی نہیں، وہ تو بیگماں کی اداؤں پر فدا ہے اور بیگماں کو یونس سے بالکل انس نہیں ہے وہ تو راجہ کے دیدار کو ترستی ہے اور اس کے فراق میں بے چین رہتی ہے۔ ''پہاڑوں کی برف'' کا واحد متکلم اس بھکارن سے عشق کرنے لگتا ہے جو اس کے دروازے پر آ کر روزانہ ایک آنہ مانگتی ہے۔ وہ بھکارن کی خوبصورتی کو دنیا کی تمام خوبصورت چیزوں سے مثال دے کر بھی خود کو مطمئن نہیں کر پاتا ہے اور یہ یک طرفہ محبت اسے بیقرار کیے رکھتی ہے۔ ''ایک احمقانہ محبت کی کہانی'' کا

صدیق ہے جو اپنے دوست کی بیٹی سے محبت کرنے لگتا ہے اور جو اس کی اپنی بیٹی کی عمر کی ہی ہے۔اس کی محبت میں ہوس کا جذبہ یا کوئی جسمانی خواہش شامل نہیں ہے۔وہ تو صرف محبت کر رہا ہے ایک اقتباس دیکھیں:

''ایک لمحے کے لیے بھی میرے ذہن میں یہ خیال نہیں آیا کہ تم میری ہوتیں میں ایسا سوچتا تو اس کا مطلب یہ ہوتا کہ میں تم سے محبت نہیں کر رہا ہوں دشمنی کر رہا ہوں۔سو افضل کے ساتھ تمہارے چلے جانے کے بعد مجھے محرومی کا احساس قطعی نہیں ستائے گا۔جب میں تمہارے ساتھ محبت کیے جاؤں گا تو محرومی کیسی۔''

طلائی مہر کا فیض ہے جو سونی کی محبت میں اذیتیں سہتا ہے۔''بھوت'' کا ولی محمد ہے جو ایک چمارن کی محبت میں خود کو برباد کر لیتا ہے۔اس طرح کے تمام کردار جو محبت کے جذبے سے بندھے ہوئے ہیں انہیں احمد ندیم قاسمی نے بڑے فنکارانہ انداز میں اپنے افسانوں میں برتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے عشقیہ موضوعات پر لکھے گئے افسانوں میں جہاں یہ جذبہ قربانی کی حدوں کو چھونے لگتا ہے وہیں یہ کردار بے وفائی کرنے پر انتقام لینے سے بھی نہیں چوکتے۔اس کی مثال افسانہ ''تبر'' کا شہباز ہے جو اپنی محبوبہ کی بے وفائی پر اس انداز میں بات کرتا ہے:

''تجھے پیار کرنے کو بڑا جی چاہتا ہے پر اب تو میں یہ پیار صرف اس طرح کر سکتا ہوں کہ تبر سے تیرے ہونٹ جسم سے الگ کر لوں اور پھر ان پر اپنے ہونٹ رکھ دوں مگر اب میں ایسا نہیں کروں گا۔پھانسی پر چڑھنے سے پہلے میں اپنے ہونٹوں کو پلید نہیں کرنا چاہتا۔''

اسی طرح کا ایک اور افسانہ ''حق بجانب'' ہے۔''انور'' نام کا لڑکا پہلے کسی اور لڑکی سے عشق کرتا ہے پھر اسے دھوکا دے کر کسی دوسری لڑکی سے شادی کر لیتا ہے۔ایک دن موقع پا کر وہ لڑکی ایسی جگہ پہنچ جاتی ہے جہاں سے انور گزرنے والا ہے۔اور جیسے ہی انور ادھر سے گزرتا ہے لڑکی اس کے سینے میں خنجر اتار کر بے وفائی کا بدلہ لے لیتی ہے۔

محبت میں جان دے دینا اور جان لے لینا دونوں ہی جذبے بڑی شدت کے ساتھ قاسمی کے یہاں موجود ہیں۔ان کے کئی افسانے جو یا تو محبت کے موضوع پر ہیں یا کسی نہ کسی طرح محبت کے اس رشتہ سے بندھے ہوئے ہیں جو ندیم قاسمی کا ایمان ہے۔ان کرداروں کی بس ایک ہی

خصوصیت محبت کا وہ قوی جذبہ ہے جس کے سامنے سارے جذبے ہیچ ہیں۔ غربت و افلاس میں بھی یہ جذبہ پوری شدت اور توانائی کے ساتھ موجود رہتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے انسان کے اس بنیادی اور آفاقی جذبے کی پیشکش میں بڑی دیانت داری اور صداقت کا ثبوت دیا ہے۔ ساتھ ہی سماجی پس منظر میں بھی اس کو پرکھا اور پیش کیا ہے۔

قاسمی نے محبت میں صرف قربانی اور انتقام کے ہی جذبے کو پیش کرنے کی کوشش نہیں کہ بلکہ ان کے کرداروں میں سماج سے ٹکرا جانے کا حوصلہ بھی پیدا کیا ہے۔ افسانہ ''ست بھرآئی'' اس کی بہترین مثال ہے۔ سات بھائیوں کی ایک بہن اپنی پسند کے لڑکے کے ساتھ فرار ہو کر شادی کر لیتی ہے یعنی محبت میں وہ اب سماج یا اپنے ماں باپ کی پروا نہیں کرتی ہے۔ اس کردار کو ہم قاسمی کے باغی کردار کی شکل میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس طرح کے باغی کردار دوسرے نوع کے جذبوں کے ساتھ بھی ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔

''میرا دیس'' میں کسان کی جوان بیٹی سونی ہے جو زمینداروں، جاگیرداروں اور سرکاری اہل کاروں کے خلاف دل میں غصہ لیے ہوئے سوچتی ہے کہ کاش وہ چنگاری بن کر ان زمینداروں، مولویوں اور پیروں کو جلا کر راکھ کر دے۔ سونی معاشرے کے اس نظام سے خفا ہے اور مخالفت اور نفرت کا جذبہ اس کے اندر پنپ رہا ہے۔ افسانہ ''ووٹ'' کی سیما بھی ایک سرکش لڑکی ہے''۔ کہانی لکھی جا رہی ہے'' کی ''فاطمہ'' بھی ایک دلیر عورت ہے اور وہ اپنا حق چھین کر عزت سے جینا چاہتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے یہ کردار در حقیقت اس معاشرتی نظام کے خلاف نفرت اور غصہ کا اظہار کرتے دکھائی دیتے ہیں جس کی وجہ سے کمزور اور مزدور طبقہ ظالموں کا نشانہ بنتا رہا ہے۔ ایک عرصہ تک یہ سب برداشت کرنے کے بعد ان کرداروں میں اب آواز بلند کرنے کی جرأت اور حوصلہ پیدا ہو گیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوی ادب میں کچھ ایسے افسانے بھی موجود ہیں جن میں مظلومی نسواں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس ضمن میں ''ایک عورت اور تین کہانیاں'' اور ''بین'' کا ذکر بطور خاص کیا جا سکتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں عورت اپنے مقدس روپ میں اپنی لازوال محبت اور ایثار کے ساتھ موجود ہے۔ اس کی وجہ ان کی ذاتی زندگی میں عورت کا ایک پاکیزہ وجود ان کی ماں کی شکل

میں موجود ہے جس سے انھیں بے انتہا محبت اور عقیدت ہے۔ شاید ان کی ماں کی تربیت کا ہی نتیجہ ہے کہ قاسمی کی سرشت میں عورت کا احترام حد درجہ شامل ہے۔ عورت کی مظلومیت کو موضوع بنا کر قاسمی نے کئی شہ پارے تخلیق کیے ہیں۔ معاشرے میں عورت پر ہونے والے ظلم کے خلاف ہمیشہ ہی انھوں نے قلم اٹھایا ہے اور اس کے حقوق کی بات کی ہے۔ افسانہ ''بین'' میں اسلامی معاشرے کے ایک ایسے پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے جس پر بہت کم لوگوں نے لکھا ہے۔ اس افسانے میں پیری مریدی اور درگاہی ماحول کے پس منظر میں پنپنے والی بد اخلاقی اور نفس پرستی کی نہایت ایمانداری کے ساتھ عکاسی کی گئی ہے۔ درگاہ کا سجادہ نشین ''سائیں حضرت شاہ'' افسانے کی مرکزی کردار ''رانو'' کے ساتھ جو گھناؤنا کھیل کھیلتا ہے اس عریاں سچائی کو افسانہ نگار نے واحد متکلم کے ذریعہ بڑی فنکارانہ خوبی سے ابھارا ہے۔ اس افسانے میں صداقت اور حقیقت کا رنگ غالب ہے۔ یہ افسانہ اس لیے بھی حقیقت کے رنگ میں رنگا ہوا نظر آتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے اس درگاہی ماحول کو اپنے بچپن میں بہت قریب سے دیکھا تھا اسی لیے وہ اس کے پس پردہ ہونے والے گناہوں کے کھیل کو بڑی سچائی سے پیش کر سکے۔ احمد ندیم قاسمی کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ ایسے موضوع پر لکھتے ہوئے ان کا قلم جنسی بے راہ روی کا شکار نہیں ہوتا۔

افسانہ ''ایک عورت تین کہانیاں'' دیہاتی عورت کے مصائب کا درد انگیز بیان ہے۔ اس افسانے میں قاسمی نے بڑی سچائی سے دیہاتی معاشرے کے ان حالات کا بیان کیا ہے جن میں پرورش و پرداخت کے بعد گاؤں کی غریب بچیاں جوان ہوتی ہیں۔ معصوم لڑکیوں کے احساسات کا دل گداز بیان اس افسانے میں کیا گیا ہے۔ غربت میں پیدا ہوئی اپنی خواہشوں کا گلا گھونٹ کر جب دیہات کی لڑکی جوان ہوتی ہے تو اس کے ارمان کس طرح مچل کر اس کے لبوں پر دم توڑ دیتے ہیں آیئے محسوس کیجیے:

> ''سوچتی ہوں کہ میری جوانی بھی عجیب جوانی ہے کہ میرے ہونٹ سرخ تو ہیں مگر شعلوں کی طرح سرخ ہیں۔ میری آنکھوں میں چمک تو ہے مگر ریت بھی تو چمکتی ہے۔ میری رگوں میں خون کی جگہ آنسو دوڑتے ہیں اور میں اوپر سے سانس لے رہی ہوں مگر اندر سے چیخ رہی ہوں۔''

ایک اور اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''پھر جب رات کو چیتھڑوں کے انبار میں سونے کی کوشش کروں گی تو میرے

ماں اور بابا آپس میں کھسر پسر کریں گے۔ وہ کچھ ایسی باتیں کریں گے جیسے میں
ان کی بیٹی نہیں ہوں میت ہوں اور وہ میری شادی کا نہیں سوچ رہے ہیں میرا
جنازہ اٹھانے کی فکر میں ہیں۔'' [۱]

احمد ندیم قاسمی نے مذکورہ افسانے میں غریب دیہاتی عورتوں اور بچیوں کے ان مصائب کا ذکر بڑی صداقت اور دردانگیزی سے کیا ہے جن کا سامنا یہ لڑکیاں بچپن سے لے کر جوانی تک کرتی رہتی ہیں اور جب یہ بچیاں خود ماں بن جاتی ہیں تب یہی سب کچھ اسی طرح نسل درنسل چلتا رہتا ہے اور اس میں کوئی فرق نہیں آتا۔ ہر دور کی عورت کی یہی داستان ہے۔ عورت کے استحصال کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ غربت کی زندگی میں کبھی پیٹ کی خاطر، کبھی اولاد کی خاطر تو کبھی شوہر کی خاطر اس نے خود پر جبر کر کے اپنے کو حالات کے سپرد کر دیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے نسل درنسل منتقل ہونے والے اس درد کو بڑی خوبی سے اپنے افسانوں میں ابھارا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا ایک بہت ہی مشہور افسانہ ''لارنس آف تھیلیبیا'' ہے۔ یہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ اس میں طاقت ور اور کمزور طبقہ کے کردار کو ''باز'' اور ''لالی'' نام کے پرندوں کے حوالے سے نہایت اثر انگیز طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ سماج پر حکومت کرنے والے طبقے کے ذریعہ استحصال زدہ لوگوں کا حال بیان کرتا ہے۔ خدا بخش جس نے ایک باز پال رکھا ہے اور اس کا نام لارنس آف تھیلیبیا رکھا ہے۔ چھوٹی چڑیوں کا شکار کرتا ہے۔ افسانہ علامتی طور پر قاری کو یہ احساس کراتا ہے کہ اسی طرح خدا بخش بھی مزارع کی لڑکی رنگی پر بری نظر ڈالتا ہے۔ لیکن رنگی اس کے قبضے میں نہیں آتی۔ افسانے کا ایک جملہ ''لالیاں بازوں کو نہیں مار سکتیں ناداں!'' واضح کر دیتا ہے کہ خدا بخش نے رنگی کے ساتھ کیا برتاؤ کیا ہے۔ لیکن صبح کو باز کا مردہ پایا جانا اس بات کی علامت ہے کہ مظلوم اور کمزور لوگ بھی حوصلہ رکھتے ہیں اور رنگی کے نام کی لالی کے اندر اتنی جرأت ہے کہ خدا بخش جیسے باز کی گردن مروڑ سکتی ہے۔ یہی اس افسانے کا ماحصل ہے۔ قاسمی کے کچھ علامتی افسانوں میں ''بڑ کا درخت''، ''اور گڑیا'' وغیرہ بھی قابل ذکر ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا موضوع پرانے توہمات اور کورانہ عقیدوں پر چوٹ کرنا بھی ہے۔ خاص طور سے مسلم معاشرے میں جو اندھے عقیدے رائج ہیں ان پر قاسمی نے بڑی بیباکی سے ضرب کی ہے۔ ''کوہ پیما'' ایک ایسا ہی افسانہ ہے۔ یہ ایک ایسے گاؤں کی کہانی ہے جہاں کے

---

[۱] افسانوی مجموعہ ''نیلا پتھر'' اساطیر پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء ص ۹۸-۹۷-۹۶

لوگ جنات کے توہم میں مبتلا ہیں اور پہاڑ پر چڑھ کر کبھی سچائی جاننے کی کوشش نہیں کرتے۔ افسانہ نگار نے اس افسانے میں نہ صرف ان توہمات کا ذکر کیا ہے جس میں پورا گاؤں مبتلا ہے بلکہ ان توہمات کو دور کرنے کے لیے افسانے میں ایک ایسے کردار کی تخلیق بھی کی ہے جو کگرالہ پہاڑ پر چڑھ کر اس کے دوسری طرف بسے گاؤں کے بارے میں بھی معلومات حاصل کرتا ہے اور پہاڑ کے حوالے سے جنات کے واہمے کو بھی دور کرتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا ایک اور افسانہ ''عاجز بندہ'' مسلم معاشرے کے اس نچلے متوسط طبقے کے ایک ایسے خوش عقیدہ کردار ''میاں حنیف'' کو سامنے لاتا ہے جسے صدیوں سے دہرائی جا رہی قناعت، توکل، راضی برضا اور اللہ کی مرضی پر تکیہ کرنے کی مسلسل تعلیم نے قطعی طور پر ناکارہ اور بے عمل بنا دیا ہے۔ ''میاں حنیف'' ایک ایسا کردار ہے جو ہر تباہی کو اللہ کا شکر ادا کرتے ہوئے صبر کرتا رہتا ہے۔ غیر تعلیم یافتہ مسلم معاشرے میں حنیف جیسے کردار بے شمار مل جائیں گے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا عنصر ہر جگہ موجود ہے۔ بلکہ اگر یوں کہیں کہ حقیقت نگاری احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کا ''وصف خاص'' ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ یوں بھی پریم چند سے احمد ندیم قاسمی تک آتے آتے افسانہ آدرش کے خوش نما لباس میں لپٹی ہوئی حقیقت نگاری سے ناطہ توڑ کر خالص اور مجرد حقیقت نگاری کی بنیاد پر استوار ہو گیا تھا اور افسانوں کے کردار خود کفیل ہو کر سامنے آنے لگے تھے۔ افسانوں پر اب آدرش اور اصلاح کا دباؤ بھی نہیں رہا تھا۔ مجموعی طور پر افسانے میں حقیقت پسندی کی ایک ایسی تہذیب در آئی جس میں ڈپٹی نذیر احمد کے مولویانہ اور اصلاحی انداز کا غلبہ بھی نہیں رہا۔ احمد ندیم قاسمی جیسے افسانہ نگاروں نے کہانی کے کرداروں کو اپنی پسند کا لباس زیب تن کرانے کی کوشش نہیں کی بلکہ وہ جیسے تھے انھیں ویسا ہی رہنے دیا یوں بھی ندیم قاسمی تک آتے آتے اس سچائی کو سمجھ لیا گیا تھا کہ افسانہ نگاری کا مطلب وعظ دینا نہیں۔

کسی فن پارے کو پڑھ کر اگر قاری اپنی پہلے والی ذہنی حالت میں نہیں رہتا یعنی اگر فن پارہ قاری کو اضطرابی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے تو یہی اس فن پارے کی کامیابی ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری فن پارے کے اسی عمل کو تیز کرتی ہے۔ یہی وہ عمل ہے جو ہمیں احمد ندیم قاسمی کے تقریباً سبھی افسانوں میں توانا نظر آتا ہے لیکن ان کا افسانہ ''رئیس خانہ'' اس کی ایک بہترین مثال ہے۔ اس افسانے کے مطالعہ کے دوران قاری ابتدا سے انتہا تک بے انتہا اضطرابی کیفیت محسوس کرتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں کچھ نیم دیوانے کردار بھی تخلیق کیے ہیں۔ حالانکہ

ان کی دیوانگی یا پاگل پن ان کی کسی ذہنی یا نفسیاتی گرہ کے سبب ہے اور اس کے پیچھے وہ سماجی محرکات بھی ہیں جو ان کو دیوانگی یا پاگل پن کی حدوں تک پہنچا دیتے ہیں۔ افسانہ ''ماسی گل بانو'' کی گل بانو ہے جو ماسی گل بانو کے نام سے ایک سڑی عورت کی شکل میں افسانے میں موجود ہے۔ کوئی اس پر جنات کا اثر بتاتا ہے اور کوئی چڑیل کا سایہ سمجھتا ہے جبکہ ''گل بانو'' کے نیم پاگل ہونے کے پیچھے وہ سچائیاں ہیں جن کا ادراک افسانہ نگار نے اپنے افسانے میں گل بانو کے کردار کے حوالے سے کرایا ہے۔ گل بانو ناقابل برداشت جنسی گھٹن کا شکار ہو کر اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھی ہے اور اس کے غیر فطری عوامل سے گاؤں کے لوگ گل بانو پر جنات کا اثر سمجھتے ہیں اور یقین کرنے لگتے ہیں۔

''ابا نور'' کا کردار ''بابا نور'' ہے جو جنگ میں شہید ہوئے اپنے بیٹے کی موت کی خبر سے اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے اور روزانہ اسٹیشن جا کر اپنے بیٹے کی چٹھی کے بارے میں پوچھتا رہتا ہے۔ بچے اور بڑے سب اسے پاگل سمجھتے ہیں لیکن اس کی اس دیوانگی کے پیچھے وہ صدمہ ہے جو بیٹے کے گزر جانے سے اس پر گزرا ہے اسے اپنے بیٹے کی موت کا یقین نہیں آتا حالانکہ وہ چٹھی اس کو مل چکی ہے جس میں اس کے بیٹے کے شہید ہونے کی خبر آئی تھی۔

اس طرح کے کئی اور بھی کردار ہیں جو ان کے افسانوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ افسانہ ''وحشی'' کی نیم دیوانی بڑھیا ہے۔ ''کپاس کا پھول'' کی مائی تاجو ہے۔ یہ نیم وحشی اور نیم پاگل کردار مرکزی حیثیت سے ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے ان کرداروں کی ذہنی کیفیات کو بڑی باریک بینی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''ایک فنکار کی حیثیت سے ندیم کی بڑائی اور کمال کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ اس کے بیشتر افسانوں کی بنیاد کوئی نفسیاتی گرہ ہوتی ہے جسے وہ انسانی سیرت کے نہاں خانوں میں بڑی ہنرمندی اور ژرف بینی سے دیکھتا اس کا تجزیہ کرتا اور آخر میں کھولتا ہے، لیکن اس نفسیاتی حقیقت کے گرد جو عام ذہنی اور سماجی فضا ہوتی ہے اس نفسیاتی گرہ کے کھلنے سے اکثر اس کا طلسم بھی کھل جاتا ہے۔ یہی ندیم کے فن کا منفرد انداز ہے جو اسے دوسرے افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔'' [1]

---

[1] احمد ندیم قاسمی نمبر، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ۱۹۹۶، ص ۹۸

احمد ندیم نے اپنے افسانوں میں سماجی مسائل کو اولیت دیتے ہوئے پلاٹ کے ساتھ ساتھ کردار نگاری پر خاصی توجہ دی ہے اور کرداروں کی داخلی اور خارجی کیفیات کے ساتھ ساتھ جدید نفسیاتی الجھنوں کو بھی انھوں نے نظر انداز نہیں کیا اور نہ ہی فحاشی اور عریانیت جیسے جنسی موضوعات کو چٹ پٹا بنا کر ادب میں پیش کیا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود ان کا ادب پروپیگنڈہ نہیں بن سکا۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں الحاد پرستی کی بھی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی انھوں نے تجریدی اور علامتی افسانے لکھ کر بھی افسانوی فضا کو شدت اور تاثر سے بھر دیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی چونکہ ایک شاعر بھی ہیں اس لیے ان کے یہاں حسن بلاخیز اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ موجود ہے۔ حسن کے یہ نظارے ان کے افسانوں کے ماحول کے علاوہ کرداروں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ ویسے بھی ندیم قاسمی حسن کے شیدائی ہیں اور اپنی اسی شاعرانہ افتادِ طبع کے زیر اثر وہ افسانوں میں شاعرانہ رنگ بکھیرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ کچھ نمونے ملاحظہ فرمائیں:

''میں جب چھت پر آیا ہوں تو چاند مغربی دھند میں یوں اٹک سا گیا تھا جیسے مکئی کے بھٹے کا چھلکا ہوا میں اڑتے اڑتے خم کھا کر جم جائے۔''

(افسانوی مجموعہ و افسانہ ''طلوع و غروب'')

''دھوپ نشہ آور تھی مجھ پر غنودگی سی طاری ہونے لگی۔ اس وقت آسمان اتنا نیلا ہو رہا تھا جیسے اسے چھو لو تو پوریں نیلی پڑ جائیں۔''

(افسانہ ''احسان'' افسانوی مجموعہ ''نیلا پتھر'')

''چاند ہمارے بالکل سامنے تھا، گول مول اور تندرست جیسے ابھی ابھی کسی نورانی جھیل میں ڈبکی لگا کر اچھلا ہو۔''

(افسانہ ''نامرد'' افسانوی مجموعہ آنچل'')

''مٹیالا دیا، مخروطی لو جیسے جل پری تالاب کے کنارے کھڑی بال سکھا رہی ہو''

افسانہ ''محدب شیشے میں سے'' افسانوی مجموعہ ''آبلے'')

فطرت کی حسن کاری سے احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ ندیم قاسمی فطری مناظر میں چاند، تارے، سورج، آسمان، بادل، پھول، جھرنے، تالاب، ندیاں، پگڈنڈیاں، وغیرہ کی منظر کشی اس شدت تاثر سے کرتے ہیں کہ قاری اس خوبصورت منظر کشی کے بیان محض سے ہی مسحور ہو جاتا ہے اور وہ خود ان تمام مناظر میں شریک ہو کر حسن کا متلاشی بن جاتا ہے۔

فطری حسن کی ایسی پیشکش پریم چند کے یہاں بھی مفقود ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے یہ حسن کاری صرف فطری مناظر کی مصوری میں ہی نہیں کی ہے بلکہ وہ اپنے افسانوں کے کرداروں میں بھی حسن کی ایسی ہی کرشمہ سازی کو پیش کرتے ہیں۔ کرداروں کی خوبصورتی کا بیان اتنی شدت سے ان کے یہاں ہوا ہے کہ قاری اس کے تاثر سے بچ نہیں پاتا۔ کچھ مثالیں دیکھئے:

''مجھے ایسا لگا کہ کٹر ملحد کو بھی رنگی کی ایک جھلک دکھا کر اسے ایک ایسے خدا کا قائل کیا جا سکتا ہے جو اس انتہا کا حسن کار ہے۔''

(افسانہ لارنس آف تھلیلیا۔ افسانوی مجموعہ ''کپاس کا پھول'')

''اس کا رنگ پہاڑوں کی برف کی طرح صاف تھا'' —— مگر نہیں۔ میں نے برف میں کوئی اور رنگ بھی ملایا تھا۔ لالۂ صحرائی کا رنگ، شاید شفق شام کا رنگ، یا ممکن ہے....''

افسانہ ''پہاڑوں کی برف'' افسانوی مجموعہ ''کپاس کا پھول'')

''اس کی آستین کہنی تک ہٹ جاتی تھی اور میلے ہاتھوں کے پیچھے اس کی کلائی کا صندل چمک چمک جاتا تھا۔''

(افسانہ ''نصیب'' افسانوی مجموعہ ''برگ حنا'')

انسانی حسن کی تصویر کشی کرتے ہوئے ندیم قاسمی سب سے زیادہ انسانی چہرے پر ''آنکھوں'' کو اہمیت دیتے ہیں۔ وہ آنکھوں کو شخصیت کا آئینہ سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ صرف آنکھیں ہی شخصیت کے حسن کی آئینہ دار ہیں۔

''بھکارن کی آنکھیں'' میرے لہجے کا اثر صرف اس کی آنکھوں پر ہوا جو کسی گلابی دوا کے حلقے میں بجی ہوئی تھیں۔ ان آنکھوں میں ایک عجیب سی چمک پیدا ہوئی۔ وہ چمک جو انتہائی پیار، یا انتہائی غصے یا انتہائی ڈر کی حالت میں پیدا ہوتی ہے۔''

(پہاڑوں کی برف، افسانوی مجموعہ ''کپاس کا پھول'')

افسانہ ''بھاڑا'' میں ملکھاں جھیورن کی آنکھوں کا ذکر کس خوبصورتی سے کیا ہے۔

''میں نے اس کی آنکھوں کو اس کے سارے پیکر سے الگ کر کے دیکھا تو مجھے ان میں دونوں جہان نظر آ گئے۔''

(افسانہ ''بھاڑا''۔ افسانوی مجموعہ ''گھر سے گھر تک'')

''اور ہر طرف خاموشی چھا گئی۔ صرف ملکھا کی آنکھیں بولتی رہیں۔ وہ کنپٹیوں کو چھوتی ہوئی لمبی، کالی سوچتی ہوئی آنکھیں جو کسی ملکہ کے چہرے پر ہوتیں تو سلطنت کی تقدیر بن جاتیں۔''

(افسانہ ''بھاڑا'' افسانوی مجموعہ ''گھر سے گھر تک'')

''تابندہ کی آنکھیں'' یہ ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں پھیلیں اور مجھے نگل گئیں... ان آنکھوں پر دنیا کے ساتوں سمندر قربان...''

(لہٰذا من فضل ربی'' گھر سے گھر تک)

''نوراں کی آنکھیں'' میں نے گھبرا کر اس کی طرف دیکھا اس کی آنکھوں میں کتنے ہی چاندوں کے عکس تھے۔''

(''بدنام''، ''بازارحیات'')

آنکھوں کی حسن کاری کے بارے میں احمد ندیم قاسمی کی رائے کچھ یوں ہے:

''انسان کے جسم کا سب سے بلیغ حصہ اس کی آنکھیں ہیں۔ جذبات کا اظہار ادھورا بھی ہوسکتا ہے اور جھوٹا بھی... لیکن آنکھیں کبھی جھوٹ نہیں بولتیں۔''

احمد ندیم قاسمی کی حسن کاری اور فطری مناظر کی عکاسی کرتے ہوئے محترمہ شہلا شکور کہتی ہیں:

''ندیم جذبات کی کشمکش کو نمایاں کرنے یا معتدل بنانے کے لیے فطرت کی شادابی اور حسن کا سہارا لیتے ہیں۔ اس لیے کہ فطرت کا حسن انسان کے فن کی تکمیل بھی کرتا ہے اور اس کو قوت متخیلہ بھی عطا کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ فطرت انسان کے فطری اور انسانی جذبات کو نکھارتی ہے۔ فطرت اور ماحول کی یہ شاعرانہ عکاسی افسانے میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔'' [1]

احمد ندیم قاسمی کے افسانے حسن کاری کے ساتھ ساتھ فنی درو بست سے بھی گتھے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی بات میں وزن، پیدا کرنے کے لیے یا پھر واقعات کو ایک لڑی میں پرونے کے لیے کئی بار ایک ہی جملہ کو بار بار دہراتے ہیں۔ لیکن جملوں کی یہ تکرار بھدی نہیں معلوم ہوتی بلکہ ندیم قاسمی کے فن کی انفرادیت کو اور زیادہ نمایاں کرتی ہے۔ جملوں کی اس طرح خوبصورت تکرار

---

۱ احمد ندیم قاسمی نمبر، عالمی اردو ادب، مرتب نند کشور وکرم، ۱۹۹۶ء، ص ۱۳۸

دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ملتی۔ احمد ندیم قاسمی کی یہ خصوصیت بھی انہیں ان کے ہم عصروں میں منفرد بناتی ہے۔ مثال کے طور پر:

''افسانہ ''میں انسان ہوں'' میں یہ جملہ ''یہ پیاس میری تلاش ہے اور زندگی ہے اور آخرت ہے اور میں اس وقت بھی پیاسا ہوں۔'' (ص:۹) کئی بار دہرایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر:

''آج ساری انسانیت پیاسی ہے اور میں بھی انسان ہوں، اس لیے میں بھی پیاسا ہوں۔'' (ص:۱۰)

''اور میں زمین پر پڑا ہوں، اس لیے کہ میری بنیادیں کمزور تھیں، اس لیے کہ میں انسان ہوں... اور میں پیاسا ہوں۔'' (ص:۱۱)

''مجھے پانی کی تلاش ہے، مجھے ایک زندگی کی تلاش ہے مگر میری تلاش بیکار ہے، کیونکہ میں خدا کی محبوب ترین مخلوق ہوں.. میں انسان ہوں۔'' (ص:۲۲)

افسانہ دارو رسن میں اس جملہ کی تکرار کئی جگہوں پر ہوئی ہے:

''ادھر تختہ کھسکا ادھر وہ جمعے کے بنائے ہوئے پھندے میں یوں لٹک گیا جیسے بیل سے توری۔'' (ص:۸۸)

''خیرو کی لاش رسی سے یوں لٹک رہی تھی جیسے بیل سے توری لٹکتی ہے۔'' (ص۔۱۰۵)

افسانہ ''گڑیا'' میں:

''مگر آنکھیں کالی، بالکل بھک کالی ہوں۔'' (ص:۹۴)

''نیلی آنکھوں کی جگہ کالی آنکھیں لگادیں بھک کالی آنکھیں۔'' (ص:۹۸)

''اتنے گورے رنگ پر اتنی کالی آنکھیں۔ (ص:۱۰۰)

''ماسی گل بانو'' میں:

''تاجو جب ذرا سی بڑی ہوئی تو اس کی آواز میں پیتل کی کٹوریاں بجنے لگیں۔'' (ص:۱۷۰)

''تب پیتل کی کٹوریاں سی بجنے لگیں۔ زار زار روتی ہوئی تاجو دلہن کی رخصتی کے گیت گانے لگی۔'' (ص:۱۷۶)

''پہاڑوں کی برف'' کے یہ جملے:

''اس پر مجھے لگا کہ وہ ہنسی ہے، نہایت مختصر مگر نہایت سریلی ہنسی۔ جیسے چینی کی پیالی کو چینی کی پیالی چھو جائے۔'' (ص۔۸۱)

''اور پھر چینی کی پیالیوں سے چینی کی پیالیاں بجنے لگیں۔ (ص:۸۴)

''وہ بے اختیار چینی کی پیالیوں سے چینی کی پیالیاں بجاتی دروازے میں سے نکل گئی۔'' (ص:۸۲)

اس طرح ندیم قاسمی کے کئی افسانوں میں ایک ہی جملے کی تکرار بعض اوقات ایک عجیب طرح کا حسن پیدا کرتی ہے۔ ایک جملے کو ایک ہی افسانے میں ایک سے زائد بار استعمال کر کے ربط باہم پیدا کرنا قاسمی کا منفرد انداز ہے۔

احمد ندیم قاسمی ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کے یہاں تخلیق کا شعلہ آخری سانس تک روشن رہا۔ ادبی جمود ان کے یہاں کبھی نہیں آیا۔ افسانوی مجموعہ ''چوپال'' سے لے کر ''کوہ پیما'' تک انہوں نے جو بھی افسانے لکھے ان میں ایک خاص مقصد کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان افسانوں میں زیادہ تر مقصدی افسانے ہی ہیں۔ ان میں انسانی پہلوؤں کو ابھارنے والے افسانے ،مختلف کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی گرہیں کھولنے والے افسانے ،استحصال کے خلاف آواز اٹھانے والے افسانے عوام کی حمایت اور انقلابی قوتوں کو ابھارنے والے افسانے لکھ کر ندیم قاسمی نے اپنے اس حساس ذہن کا ثبوت دیا جس نے انھیں ہمیشہ مضطرب رکھا اور تخلیق فن پر اکساتا رہا اور انھوں نے اپنی اس کیفیت کا بیان گرداب کے دیباچے میں کچھ اس طرح کیا ہے:

''میری کہانیوں میں میرا احساس بولتا ہے۔ میرے خیال میں ہندوستانیوں کے احساس کا جمود و خمود ہی ان کی بدبختیوں کا ضامن ہے۔ اگر میں ان کہانیوں کے پڑھنے والوں کے دلوں میں صحیح احساس پیدا کر سکوں تو میری لٹی ہوئی راتوں اور پریشان نیندوں کا ثمر مجھے مل گیا۔ میں آرٹ اور تکنیک کی قیود میں گھر کر لکھنے بیٹھوں تو حقائق کو چھو تک نہ سکوں گا۔ میں ان تکلفات کے چھینٹوں سے ان تصویروں کو داغدار نہیں کرنا چاہتا۔ میرا احساس میرا راہبر ہے۔ وہی مجھے ابتدا و انتہا، زوال و عروج، پرواز و گریز کے نکات سمجھاتا ہے۔ خلوص احساس کا دوسرا نام ہے، اور میں مطمئن ہوں کہ خلوص ہی میرا آرٹ اور میری

تکنیک ہے، جو دیکھتا ہوں وہی کہتا ہوں، جو محسوس کرتا ہوں وہی لکھتا ہوں، اخذ و اقتباس کی میرے احساس میں گنجائش ہی نہیں۔'' [1]

احمد ندیم قاسمی نے فن اور مواد پر گرفت رکھتے ہوئے کرداروں کی ذہنی کیفیت کو بڑے اچھوتے انداز میں تجزیاتی عمل سے گزارا ہے۔ ان کے دو افسانوں کا ذکر یہاں ضروری ہے۔ وہ ہیں ''ماتم'' اور ''کفن دفن''۔ ماتم میں ''پلیٹ'' کو بطور علامت استعمال کر کے میاں بیوی کے باہمی رشتہ کا ذکر بڑے سلیقہ سے کیا ہے۔ ''کفن دفن'' میں کہانی کی بنت بہت تہہ دار ہے۔ غفورے کی مردہ بیوی ''کلی'' کی تجہیز و تکفین کے لیے میاں سیف الحق کفن کا انتظام کرتے ہیں۔ بظاہر یہ مدد ان کے مذہبی اور ہمدرد ہونے کا ثبوت ہے لیکن میاں سیف الحق کی یہ ہمدردی غفورے کی بیوی کے لیے نہیں ہے بلکہ ان کے ذاتی غم کی وجہ سے ہے۔ نفسیاتی طور پر انہوں نے غفورے کی بیوی کو کفن نہیں دیا ہے بلکہ اپنے بیٹے حامد جس کو وہ کفن دے کر دفنا نہیں پائے تھے اسے کفن دے کر قبر میں اتارا ہے۔ اپنے کرداروں کی ایسی نفسیاتی گرہیں کھول کر افسانہ نگار نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ اردو ادب کے ممتاز افسانہ نگاروں کی صف اول میں اپنا نام درج کرا لیتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی ان تمام خصوصیات کا احاطہ اسلوب احمد انصاری نے اپنے ان الفاظ میں کیا ہے:

''ندیم قاسمی کے افسانوں میں ایک عمل ارتقاء ملتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ شروع کے افسانوں میں وہ چیزوں کو جیسا دیکھتے ہیں ان کی کم و بیش ویسی ہی عکاسی کر دیتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ وہ اس کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں کہ ان کے محرکات کا پتہ لگائیں اور انہیں بے نقاب کریں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ محض صورت حال میں افسانہ نگار کی دلچسپی کچھ عرصہ بعد کرداروں کا روپ دھار لیتی ہے پھر یہ آخری دلچسپی بھی اعمال کے مطالعے سے تجاوز کر کے داخلی کیفیتوں کے تجزیے میں بدل جاتی ہے۔ اس طرح انسانوں، اداروں اور مروجہ جکڑے ہوئے نسلی اور طبقاتی میلانات کے خلاف احتجاج، جھلاہٹ اور کبیدگی ایک ایسے خاموش اور مؤثر طنز میں بدل جاتی ہے جس کی نوک تیز اور وار بھرپور ہوتا ہے۔

[1] دیباچہ افسانوی مجموعہ ''گرداب'' احمد ندیم قاسمی، ادارہ اشاعت اردو، دکن، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۳ء، ص ۱۱

ندیم قاسمی کے افسانوں میں متانت، میانہ روی، دل سوزی اور سمت و رفتار کا توازن ہمیشہ نمایاں خصوصیت میں رہا ہے۔ ان سب کی تہہ میں انسان دوستی کا وہ جذبہ ہے جو انہیں گرد و پیش کی حقیقتوں سے چشم پوشی نہیں کرنے دیتا۔" ۱

احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کے حوالے سے مجموعی طور پر یہی کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند عہد نے افسانے کے کئی اہم نام اردو ادب کو دیے جن میں منٹو، بیدی، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، وغیرہ کے ساتھ احمد ندیم قاسمی کا نام بھی سر فہرست ہے۔ ترقی پسند عہد کو افسانہ نگاری کا عہد کہا جا سکتا ہے۔ جتنے اہم افسانے اس دور میں لکھے گئے اتنے کسی بھی عہد میں نہیں ملتے۔ جدیدیت کے عہد میں افسانہ کی مقبولیت میں کمی کی وجہ شاید افسانے سے بیانیہ کا عنصر چھن جانا تھا۔ علامتی ابہام کو فروغ دینے کی کوشش میں افسانے سے واقعہ خارج ہو گیا۔ علامتیں حاوی ہو گئیں اور افسانہ نا قابل فہم ہو گیا۔ نتیجتاً قاری سے اس کا رشتہ منقطع ہو گیا۔ پھر افسانے کے حامیوں نے اس سچائی کو قبول کیا کہ افسانے میں علامت نگاری اور ابہام اتنا ضروری نہیں جتنا بیانیہ یا بیان واقعہ۔ مبہم علامت نگاری کے ناکام تجربوں نے آخر جدید تر افسانے کو پھر بیانیہ سے جوڑا اور اسے الجھے ہوئے انفرادی تجربے سے ہٹا کر فرد کے اجتماعی تجربہ سے منسلک کیا۔ یہاں سے پرانی نسل کے احمد ندیم قاسمی اور نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے مابین اجنبیت کا فاصلہ ختم ہو کر ایک ارتقائی رابطہ شروع ہو جاتا ہے۔ یعنی احمد ندیم قاسمی کے بیانیہ افسانے سے انتظار حسین کا علامتی افسانہ کلی طور پر الگ تھلگ دکھائی نہیں دیتا بلکہ اس کی ایک بہتر اور ارتقائی شکل ہی نظر آتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے یہاں انسانی زندگی اور مسائل کی رنگارنگی اور بوقلمونی کے انعکاسات کو اجاگر کرنے کی بھر پور سعی کی گئی ہے اور یہی وہ خوبی ہے جس سے ایک حقیقی تخلیق کار کی تخلیقی انفرادیت، فکر مندی اور حقیقت پسندی واضح ہوتی ہے۔ جدید تر افسانے کی مقبولیت کے باوجود احمد ندیم قاسمی عمر کے آخری پڑاؤ تک بیانیہ افسانے تخلیق کرتے رہے اور ان بیانیہ افسانوں کی مقبولیت میں ہنوز کسی طرح کی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔ یقیناً احمد ندیم قاسمی ترقی پسند افسانے کے روشن معمار اور پریم چند کی وراثت کی توسیع کرنے والے ایک ممتاز اور افسانہ نگاری میں نقطۂ کمال کو پہنچنے والے ایک قد آور افسانہ نگار تھے۔

■○■

---

۱ احمد ندیم قاسمی نمبر، عالمی اردو ادب، دہلی، مرتب نند کشور وکرم، ص ۷۵

منتخب افسانوں کے تجزیے

- ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد
- الحمدللہ
- گنڈاسا
- پرمیشر سنگھ
- بین
- سلطان
- ماسی گل بانو
- بے گناہ
- بوڑھا سپاہی
- چرواہا

ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد

احمد ندیم قاسمی کی بیش بہا تخلیقات میں وہ افسانے بھی شامل ہیں جن میں جنگ وجدل کا شور وغل اور امن وامان کی لہریں موجزن ہیں۔ ان افسانوں سے ایک طرف جہاں ان کا تخلیقی وجدان نمایاں ہوتا ہے وہیں دوسری جانب تلخ تجربات کی بدولت پیدا ہونے والی تخلیقی زرخیزی سے اردو فکشن کی گود بھر جاتی ہے۔ان کے 17 افسانوی مجموعوں میں ادھر ادھر جنگ کے موضوع پر بکھرے ہوئے مختلف افسانوں کے مطالعہ سے یہ بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انسانی معاشرے میں جنگ کی منفی گونج کہاں تک سنائی دیتی ہے۔احمد ندیم قاسمی نے اپنے تخلیقی سفر میں ہر پڑاؤ پر جنگ کے نامساعد حالات اور تجربات سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ ان افسانوں سے امن وانسانیت کی سربلندی اور حقیقت بیانی کا پورا چہرہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔اور تخریب پسند لوگوں کی تخریبی فکر اور سوچ کے گہرے تموج کی کیفیت کا احساس کرداروں کے ذریعے ہوتا ہے۔ ان افسانوں سے ان تخلیق کاروں کو ایک سبق بھی ملتا ہے جو جنگ جیسی سچائی سے چشم پوشی کرتے ہیں اور اس موضوع پر خامہ فرسائی سے بچنے کے لیے بہتیرے جواز بھی پیش کرتے رہے ہیں۔احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں ''چوپال''، ''بابا نور''، ''آتش گل''، ''بوڑھا سپاہی''، ''سپاہی بیٹا''، ''ہیرا''، ''سرخ ٹوپی''، ''ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو جنگ وجدل کے موضوع پر شاہکار کا درجہ رکھتے ہیں۔لیکن ان میں بھی افسانہ ''ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد'' کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ افسانہ ایک ''جنگ نامہ'' ہے جو اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔

اس افسانے کا پس منظر دوسری جنگ عظیم کے واقعات سے اخذ کیا گیا ہے۔ دوسرے افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے دیہی ماحول پر ہی کہانی کا تانا بانا بُنا ہے۔ کہانی کا ہیرو شمشیر خاں ایک مفلوک الحال اور اقتصادی طور پر پسماندہ خاندان کا

سرپرست ہے۔ اس کا اکلوتا بیٹا دلیر خاں جس کی شادی ہو چکی ہے اور شاداں نام کی نئی نویلی دلہن کچھ ہی عرصہ ہوا گھر میں آئی ہے، دلیر خاں ابھی روزگار سے محروم ہے۔ شمشیر خاں پر گاؤں کے مہاجن کا قرض ہے۔ جسے وصول کرنے کے لیے مہاجن بار بار شمشیر خاں سے تقاضا کرتا ہے۔ لیکن شمشیر خاں اپنی تنگدستی کے باعث یہ قرض ادا نہیں کر پاتا۔ اسی دوران دوسری جنگ عظیم شروع ہو جاتی ہے اور گاؤں میں عام طور پر یہ چرچا ہونے لگتا ہے کہ انگریز جاپان اور جرمنی کے خلاف لڑی جا رہی جنگ کے لیے ہندوستانیوں کو فوج میں بھرتی کر رہے ہیں۔ یہاں پدرانہ محبت اور وقت کی ضرورت کی جو کشمکش احمد ندیم قاسمی نے دکھائی ہے وہ انسانی معاشرے اور زندگی کا بہت ہی عبرت انگیز پہلو ہے۔ شمشیر خاں کے سامنے ایک طرف اکلوتے بیٹے کی محبت ہے، دوسری طرف اس دلہن سے بیٹے کی وابستگی ہے جس کے ہاتھوں کی مہندی کا رنگ بھی ابھی دھندلا نہیں پڑا ہے، تیسری طرف مہاجن کے قرض کی ادائیگی کا وہ سوال ہے جو اس کی خودداری پر لگاتار چوٹ کرتا رہتا ہے۔ آخر شمشیر خاں جیسا زندہ دل ہنسوڑا اور پورے گاؤں میں مرکز توجہ رہنے والا باہمت شخص مہاجن کے قرض کے سامنے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ وہ اپنے اکلوتے بیٹے دلیر خاں کو صلاح دیتا ہے کہ فوج میں بھرتی ہو جائے کہ گھر کی اقتصادی حالت درست ہو۔ دلیر خاں باپ کی صلاح مانتے ہوئے فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ دراصل شمشیر خاں مہاجن کے تقاضوں سے اتنا لاچار ہو گیا تھا کہ مہاجن کا خوف ہر لمحہ اس کے سر پر آسیب کی طرح سوار رہتا۔ شمشیر خاں کی اس بے بسی، بے کسی اور ذہنی کیفیت کی عکاسی احمد ندیم قاسمی نے بہت ہی مؤثر اور فنکارانہ انداز میں کی ہے:

> ''مگر جب وہ (شمشیر خاں) گھر آتا تو تھلتھلاتے ہوئے پیٹ والا مہاجن دوہری ٹھوڑی میں تہرے بل ڈال کر اس کے کمرے کی کسی جھری کے رستے آنکلتا اور اندھیرے میں سوکھے پنجے اس کی طرف لپکتے اور ملحقہ کمرے کی روشن جھریاں بل کھا کر سانپوں کی طرح رینگنے لگتیں... ''دیا بجھا دو دلیر'' وہ پکار اٹھتا، تیل ضائع ہو رہا ہے...''

کہانی کا آغاز بھی احمد ندیم قاسمی ''دیا بجھا دو دلیر'' کے جملے ہی سے کرتے ہیں جو اس بات کا واضح اشارہ ہے کہ دلیر خاں کو اپنے گھر کی معاشی تنگ دستی کا احساس ہر وقت ستاتا ہے اور جزرسی یا کفایت شعاری کے جذبے سے چھوٹی چھوٹی بچتیں کرنے کے نام پر اپنے بیٹے اور دلہن کو یہ احساس دلاتا ہے کہ گھر کی تنگ دستی میں رات بھر دیا جلا کر تیل ضائع کرنا سمجھداری کی بات نہیں

ہے۔ ''دیا بجھا دو'' دراصل ایک ایسا جملہ ہے جو مختصر ہوتے ہوئے بھی کہانی کے مرکزی کردار دلیر خاں کی معاشی تنگ دستی اور بدحالی کا پورا خاکہ کھینچ دیتا ہے۔ ایک طرف غربت اور دوسری طرف مہاجن کا قرض۔ اس دوہری مصیبت میں پھنسے شمشیر خاں کے سامنے اب کوئی اور راستہ باقی نہیں رہا کہ وہ نئی نویلی دلہن کے آنسوؤں کی پروا اور اکلوتے بیٹے کی محبت کا خیال کیے بغیر دلیر خاں کو جنگ میں بھرتی ہونے کی صلاح نہ دیتا۔ تنگ دستی کے جبر نے محبت کے جذبہ کو شکست دی اور شمشیر خاں نے بیٹے سے کہا:

> ''اب میرے خیال میں تُو اللہ کا نام لے اور بھرتی ہو جا۔ موت سے ڈرنا جوان مردوں کا کام نہیں۔ یہ گھڑی تو مقرر ہے۔ ٹالنے سے نہیں ٹل سکتی۔ جنگ کے طوفان سے لاکھوں بچ کر نکل آتے ہیں اور جہاں کروڑوں کچا خربوزہ کھا کر یا چربی کا حلوہ ٹھونس کر یا ویسے ہی بیٹھے بٹھائے ہنستے کھیلتے دم توڑ دیتے ہیں۔ چل چلاؤ تو لگا ہی رہتا ہے۔ تو پھر میرے بیٹے میں چاہتا ہوں کہ جب تو لام سے واپس آئے تو بہت بڑا افسر بن کر آئے۔ لوگ تیرا نام لیں تو میں فخر سے اکڑ جاؤں۔ یقین جانو اس طرح میرے سفید ہوتے ہوئے بال پھر سے کالے ہونے لگیں گے۔ دل کا اطمینان سب سے بڑا خضاب ہے۔''

لیکن یہ الفاظ کہتے ہوئے شمشیر خاں کے دل پر کیا گزری اس کی تصویر کشی احمد ندیم قاسمی نے اس طرح کی ہے:

> ''اس نے ہزار ہا چاہا کہ اعصاب کو قابو میں رکھے۔ اس کا رنگ نہ بدلے۔ اس کے ہونٹ نہ کانپیں۔ اس کی بھنویں نہ لرزیں۔ مگر اس وقت اس کی ذاتی غرض نے شفقت پدری کے خلاف لڑائی کا اعلان کر دیا تھا۔ ایک دم رک کر وہ سیدھا ہو بیٹھا اور پھر یوں بولا جیسے اس نے ساری عبارت برسوں سے رٹ رکھی ہو۔''

کہانی کے مرکزی کردار شمشیر خاں کی یہ وہ ذہنی کشمکش ہے جسے احمد ندیم قاسمی نے بڑی فنی چابک دستی سے واضح کیا ہے۔ ایک طرف اس کے سینے میں باپ کا محبت بھرا دل ہے۔ اس دل میں بیٹے کی دلہن کے نئے سہاگ کی فکر ہے اور دوسری طرف غریبی اور مہاجن کے قرض کا بوجھ۔ لیکن ان دونوں کے درمیان جو ذہنی بے چینی اور کشمکش جاری رہی اس نے آخر کار بیٹے اور محبت کو شکست دے دی۔ یہ وہ سچائی ہے جسے احمد ندیم قاسمی نے فنکارانہ دیانت داری سے برتا ہے۔

شمشیر خاں کی یہ خواہش نہیں بلکہ مجبوری ہے۔ وہ بیٹے کی دلہن کی طرف دیکھتا ہے۔ اسے خوب معلوم ہے کہ شاداں شوہر کی مفارقت میں کس طرح دن اور راتیں گزار پائے گی۔ قاسمی صاحب نے اس کسک اور صورت حال کو واضح کرتے ہوئے لفظوں کو اس طرح جنبش دی ہے:

> ''ابھی شاداں کے ناخونوں پر حنا کی ہلکی ہلکی لالی مٹنے نہیں پائی تھی۔ اگرچہ اس نے شادی کے دس روز بعد ہی سارے گھر کا کام سنبھال لیا۔ اور نئی نویلی سہاگنوں کے پرانے رواجوں کے برعکس گھر کی جھاڑ پونچھ کے علاوہ تالاب سے سب گھر والوں کے کپڑے تک دھلوائی تھی، لیکن آخر وہ ابھی دلہن تھی۔ اس کی چوڑیوں کے چھناکے میں ترنم تھا۔ وہ قدم اٹھاتی تو یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دوسرا قدم زمین پر نہیں آئے گا ہوا میں پڑے گا اور وہ ابھر جائے گی اور ابھرتی چلی جائے گی۔ اس کی لانبی آنکھوں کو سرمے کی لکیر ابھی تک نیم خوابی کا خمار بخشے جا رہی تھی۔''
>
> شرماتے وقت ابھی تک اس کا دایاں ابرو اٹھ کر کمان سا خم کھا جاتا تھا اور گوری ٹھوڑی کی گولائی حباب کی طرح کپکپا اٹھتی تھی۔ دلیر خاں کے نزدیک اتنے بڑے سرمائے کو کھلا چھوڑ دینا بزدلی تھی لیکن جب اعلان جنگ کے ساتھ ہی گاؤں نوجوانوں سے خالی ہونا شروع ہوا اور چند لوگوں نے اس کی ہچکچاہٹ پر پھبتیاں بھی کسیں تو وہ ایک صبح کو اپنے باپ سے آنسوؤں سے بھیگی ہوئی دعائیں لیتا اور شاداں کے سلگتے ہوئے لبوں کے گہرے گوشوں کا آب حیات پیتا گاؤں سے رخصت ہو گیا۔''

دراصل شمشیر خاں کا بیٹا اپنی معاشی حالت کو بہتر بنانے کی امید لیے اور رومانی کشش کو آنکھوں میں بسائے گھر سے نکلتا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے گھر کی خستہ حالی سے پوری طرح واقف ہے۔ اسے معلوم ہے کہ جب دیا دیر تک جلتا ہے تو اجالے بھی گھر والوں کو اچھے نہیں لگتے۔ درحقیقت افسانے کے یہ وہ ٹکڑے ہیں جو اقتصادی بحران، مصنوعی خوشحالی، انسانی اقدار اور ایثار و وفا کی پائمالی، زخمی انا کی آواز، نفسیاتی بحران اور طلسماتی حقیقت نگاری کو سامنے لاتے ہیں۔ مختلف زاویوں اور متنوع اسالیب سے احمد ندیم قاسمی نے معاشرے میں گونجتی جنگ کی چیخ کو روحانی اور جذباتی دونوں اعتبار سے اجاگر کیا ہے۔

کہانی سے مترشح ہے کہ شوہر دلیر خاں کے لام پر جانے کے بعد شاداں کے دل پر کیا

گزری ہوگی۔ کس طرح اس کے ارمان مچل کر رہ گئے ہوں گے اور جنگ کے کتنے خدشات نے اس کے دماغ میں ہلچل مچائی ہوگی۔ کہانی آگے بڑھتی ہے اور منظر کشی کا ایک نیا پہلو ابھرتا ہے:

"دلیر خاں کے جاتے ہی گھر خالی نظر آنے لگا۔ شاداں بھی اداس رہنے لگی۔ ہر وقت پڑی کھاٹ توڑ رہی ہے۔ برتنوں میں چوہیاں ناچ رہی ہیں۔ آنگن میں کوؤں نے ادھم مچا رکھا ہے۔ سلیقے اور سگھڑاپے کا سارا سحر ٹوٹ گیا۔ زیور اترنے لگے۔ ریشمی لہنگے کا کنارہ زمین پر گھسٹتے گھسٹتے بے رنگ ہو گیا۔ آنکھوں میں بھولے سے سرما پڑتا بھی تو دن ڈھلے تک بہہ جاتا۔ شمشیر اسے دلاسا دینے کی کوشش کرتا۔ مگر جانتا تھا کہ جوانی میں محبت عبادت کی حیثیت رکھتی ہے۔"

بحیثیت افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کی خوبی یہ ہے کہ وہ کہانی اور اس سے متعلقہ ماحول کے ایک ایک پہلو پر نظر رکھتے ہیں۔ جزئیات نگاری میں انہیں کمال حاصل ہے۔ وہ کہانی کے تعلق سے ان سب چیزوں کو چن چن کر اپنے قصے میں موتیوں کی طرح پروتے رہتے ہیں تاکہ کہانی کی اثر انگیزی میں اضافہ ہوتا رہے۔ ان کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ بیچ بیچ میں ایسے معاون کرداروں کو بھی سامنے لاتے رہتے ہیں جو کہانی کو فطری طور پر آگے بڑھانے اور مضبوط کرنے میں کارگر ہوں۔ جیسے متعلقہ کہانی میں پینشن یافتہ فوجی شہباز خاں، پٹواری اور ضلع دار یہ تینوں کردار ایسے ہیں جو کہانی کی بُنت میں بہت اہم رول ادا کر رہے ہیں۔ شہباز خاں فوج سے ریٹائرڈ ایک ایسا بزرگ ہے جو پہلی جنگ عظیم کے دوران حاصل ہوئے اپنے تجربے شمشیر خاں کو بتاتا ہے اور ضلع دار و پٹواری شہر سے آنے پر وہ خبریں شہباز خاں کے گوش گزار کراتے ہیں جو جنگ سے متعلق ہوتی ہیں اور جنہیں جاننے کے لیے شمشیر خاں راہ تکتا رہتا ہے۔ ان بھی ذیلی کرداروں کے بل پر کہانی اپنا فطری سفر طے کرتے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ شمشیر خاں دلہن کو مطمئن کرنے کے لیے ہر ہفتے یہ جھوٹ بولتا ہے کہ دلیر خاں کا خط اسے ملا ہے اور وہ خیریت سے ہے۔ وہ شاداں کو اداس دیکھ کر اسے تسلی دیتے ہوئے کہتا ہے:

"شاداں بٹی یہ برا شگون ہے جوان مردوں کا کوئی وطن نہیں ہوتا۔ وہ نکھٹو بن کر گھر میں پڑے نہیں رہ سکتے۔ خدا کے لیے ہنس کھیل مسکرا... سنتی ہے شاداں بٹی۔"

شاداں شمشیر کی طرف یوں دیکھتی ہے جیسے کہہ رہی ہو۔ "ٹھیک ہے ہنسنا کھیلنا بڑی اچھی باتیں ہیں مگر کس سے ہنسوں، کس کے ساتھ کھیلوں، بوڑھے چچا تم کیا جانو...... تم کیا جانو......؟

''شمشیر سب کچھ جانتا تھا۔ وہ ہر ہفتہ دلیر کے خط کا جھوٹ تراشتا کہ آج پھر خط آیا ہے۔ ''وہ کہتا'' لکھتا ہے۔ شاداں سے کہیے کہ میرے لیے دُعا کیا کرے... اداس نہ رہے۔ گرج کڑک اور دھواں دھار طوفانوں کے بعد مطلع صاف بھی ہو جاتا ہے۔''

لیکن لفظی تسلیوں سے مفارقت کی آگ میں بھنتے جوان دل کا مطمئن ہونا کہاں ممکن تھا۔ ادھر شاداں شوہر کے بھرتی ہو جانے کے کچھ ہی مہینوں کے بعد ماں بن جاتی ہے۔ سسر نے بچے کی پیدائش سے پہلے ہی یہ مان کر کہ بیٹا پیدا ہوگا۔ اس کا نام دلیر خاں کے نام پر شیر خاں تجویز کر رکھا تھا۔ اتفاق سے ایسا ہوا بھی۔ ادھر شمشیر خاں کو اب ہر مہینے بیٹے کی طرف سے بیس روپے مل جاتے تھے اور وہ ہر روز مہاجن کی دوکان کے سامنے سے گزرتے ہوئے کہتا تھا:

> ''بس ایک سال چاچا۔ ایک ایک کوڑی چکا دوں گا۔ پر دیکھو وہ جو تم پچاس کے پانچ سو اور ہزار کے دس ہزار بنا لیتے ہو نا؟ وہ جادو کا کھیل مجھے نہ دکھانا۔ میں مداریوں سے نفرت کرتا ہوں۔''

> مہاجن ہنستا، یہ ہنسی پہلے تو اس کی چندھی آنکھوں میں چمکتی، پھر گالوں کی جھریوں کے انبار میں ہونٹوں کا شگاف پیدا ہوتا اور پیٹ مرغ نیم بسمل کی طرح تڑپنے لگتا۔ یہاں افسانہ نگار نے مہاجن کی اس سود خور طینت کی طرف اشارہ کیا ہے جو سود پر سود لگاتے ہوئے کبھی اپنا قرض چکنے ہی نہیں دیتے۔

وقت گزر رہا تھا۔ جنگ شدید سے شدید تر ہوتی جا رہی تھی۔ شمشیر خاں بیٹے کی طرف سے اب اور زیادہ فکر مند رہنے لگا تھا۔ ادھر شاداں کی اُداسی ماں بننے کے بعد بھی دور نہیں ہو رہی تھی۔ وہ مٹی میں لتھڑے بچے کو دیکھتے ہوئے بھی اس سے لاپرواہ رہتی۔ کم بولتی تھی اور گھر کے کام کاج میں بھی اتنی دلچسپی نہیں لے رہی تھی جتنی کبھی لیا کرتی تھی۔ پٹواری یا ضلع دار گاؤں آ کر جنگ کی تازہ خبریں سناتے تو شمشیر خاں کو ان سے اپنے بیٹے کی خیریت یا اس کے خطرے میں ہونے کا اندازہ لگانے میں آسانی ہوتی۔ ایک دن پٹواری نے آ کر خبر سنائی کہ اٹلی نے شمالی لینڈ پر حملہ کر دیا ہے۔ شمالی لینڈ مصر کے قریب ہے۔ شمشیر خاں جانتا تھا کہ اس کا بیٹا دلیر خاں ان دنوں فوج کے ساتھ مصر میں ہے۔ خبر سن کر شمشیر خاں کا دل دہل گیا۔ پھر خبر ملی کہ ایک ہزار جرمن ہوائی جہازوں نے انگلستان پر حملہ کر دیا۔ پھر خبر ملی کہ اٹلی کی فوجیں مصر پر چڑھ آئیں۔ یہ پہلا موقع تھا جب گاؤں والوں نے شمشیر خاں کی آنکھوں میں آنسو دیکھے۔ شمشیر خاں اٹھ کر چوپال سے گھر واپس آ گیا۔

شاداں گھبرائی ہوئی اس کے پاس آئی تو شمشیر خاں بولا:

"نہ جانے اب تک کیا کچھ ہو چکا ہوگا؟ دُعاؤں کا تانتا باندھ دے۔ اتنی دُعائیں مانگ کہ اللہ میاں کے دربار میں شور مچ جائے۔ رو رو کر سسک سسک کر دعائیں مانگ۔ دلیر کی زندگی کے لیے دعائیں مانگ اور مجھ پر لعنتیں بھیج کہ میں نے قرض اتارنے کے لالچ میں اپنے اکلوتے لعل کو آگ کی بھٹی میں جھونک دیا۔ یہ نہ سوچا کہ میں اُجڑ جاؤں گا، یہ نہ سوچا کہ شاداں میری اچھی بیٹی کا سہاگ ابھی نیا نویلا ہے، یہ نہ سوچا کہ..." اس کا گلا رندھ گیا اور سر کو تکیے پر رکھ کر رونے لگا۔" شاداں مچل گئی۔ شیر خاں کو فرش پر بٹھا کر شمشیر کی پیٹھ پر دونوں ہاتھ رکھ کر بولی "میرے چچا، کچھ بتاؤ تو سہی آخر کیا ہوا؟ کچھ تو کہو۔"

کہانی امید و یاس کے اسی ماحول میں آگے بڑھتی ہے۔ بیٹے کی محبت کا جذبہ قوی ہوتا ہے تو شمشیر خاں کو یہ سوچ کر ندامت ہوتی ہے کہ اس نے پیسے کے لالچ میں بیٹے کو جنگ کی بھٹی میں جھونک دیا۔ ادھر جنگ کی نئی نئی خبریں سن کر شاداں کی مایوسی متواتر بڑھتی جاتی ہے۔ شیر خاں دو برس کا ہو چلا ہے، محاذ سے کبھی کبھی دلیر خاں کی چٹھیاں آتی ہیں لیکن جنگ کے شدت اختیار کرنے کے ساتھ ساتھ ہی شاداں کے انداز میں مایوسی اور شوہر کے انتظار کی اذیت بڑھتی جارہی تھی اور اس کے ساتھ ہی اس کی اپنی ذہنی ناآسودگی اور اپنے جنسی تقاضے شاداں کو لاشعوری طور پر کچھ ایسی کیفیت سے گزار رہے ہیں جنہیں وہ خود بھی نہیں سمجھ پارہی ہے۔ دلیر خاں جنگ کے ریلے میں پھنسا ہوا اتحادی فوج کے ساتھ کبھی اس ملک میں پڑاؤ ڈالتا ہے کبھی اس ملک میں پٹواری اور ضلع دار جنگ کی ہیبت ناک خبریں لگاتار ہی آکر سناتے رہتے ہیں۔ شاید لاشعوری طور پر شاداں کو یہ احساس ہونے لگا ہے کہ دلیر خاں اب شاید ہی گھر واپس لوٹ سکے۔ اس طرح شاداں میں جو شوہر کی مفارقت میں سوکھ کر کانٹا ہو رہی تھی پھر اس کی رگوں میں تازہ خون دوڑنا شروع ہو گیا ہے۔ اب شمشیر خاں کے لیے اپنے بیٹے دلیر کی دوری اتنی تشویشناک نہیں رہی جتنا شاداں میں آرہا وہ تغیر جو شمشیر خاں کی توقع کے خلاف تھا۔ وہ صبح سویرے بناؤ سنگار کرتی، اچھا لباس پہنتی، اپنے بیٹے شیر خاں کو گھڑکتی اور پڑوس میں دھوبیوں کے گھر چلی جاتی۔ شاداں اتنا ہی نہیں کرتی بلکہ ہر مہینے اپنے شوہر کی تنخواہ سے دس روپے جبراً لے لیتی۔ وہ کہتی کہ مجھے بھی زندہ رہنا ہے۔ مہاجن کا حساب شیطان کی آنت بنتا چلا جائے تو میرا کیا بس۔ میرا بھی تو حق ہے۔ شمشیر خاں چپ چاپ دس

روپے ہر مہینے اس کے حوالے کر دیتا ہے۔ بقول افسانہ نگار ''وہ جانتا تھا کہ جنگ میں صرف جانیں ہی نہیں آبرو اور عزتیں بھی ملیامیٹ ہو جاتی ہیں۔'' کہانی کچھ اور آگے بڑھتی ہے امریکہ جاپان کے شہر ہیروشیما پر ایٹم بم گرا چکا ہے۔ ہزاروں جانیں ضائع ہو چکی ہیں۔ بھرا پورا شہر مٹی کے ڈھیر میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہ جنگ کا ایسا فیصلہ کن موڑ ہے جہاں جرمن اور اس کی معاون فوجوں کو ہتھیار ڈال دینے ہیں۔ جنگ ختم ہو گئی ہے۔ جنگ کے خاتمے پر شمشیر خاں منتظر ہے کہ اس کے بیٹے کی واپسی کا مژدہ سننے کو ملے گا۔ جیسے ہی پٹواری گاؤں میں آتا ہے۔ شمشیر خاں لپک کر اس سے پوچھتا ہے ''خیریت تو ہے نا'' پٹواری جواب دیتا ہے:

> ''خیریت؟ خیریت امن کی طرح بے معنی لفظ ہے۔ امن کے لفظ سے معنی نچوڑنے کے لیے ماسکو میں مولوٹاف، برنز اور بیون کی کانفرنس ہونے والی ہے۔ اور تمہیں خیریت کا مطلب سمجھانے کے لیے وہ مجمع تمہارا منتظر کھڑا ہے۔ جاؤ بابا، جاؤ! اس مجمع میں دادا شہباز سے پوچھو کہ خیریت کیا چیز ہے؟ اور پھر اپنے گھر جانا۔ وہاں کہیں طاق پر تمہارے بیٹے کا تار پڑا ہوگا کہ وہ آ رہا ہے۔''

یہاں پہنچ کر کہانی ہیروشیما پر گرائے گئے بم کی طرح پھٹ پڑتی ہے۔ کیونکہ شاداں اپنے کمسن بیٹے شیر خاں کو لاہور کے کسی یتیم خانے کے سفیر کے حوالے کر دینے کے بعد پڑوس کے دھوبی کے ساتھ فرار ہو گئی۔ کہانی جہاں جنگ کی تباہی، ہیبت ناکی اور خوفناک قسم کے کشت وخون سے پڑھنے والے کے دل میں جنگ سے نفرت اور پرامن زندگی سے لگاؤ کا احساس جگاتی ہے وہیں ایک زندہ گوشت پوست کی مجبور عورت کا اپنے جذبات کے سامنے سپر انداز ہونے کا منظر بھی اس انداز سے سامنے لاتی ہے کہ پڑھنے والا یہ طے نہیں کر پاتا کہ شاداں نے جو قدم اٹھایا وہ کتنا درست تھا اور کتنا نہیں۔ ایک طرف معاشی زندگی کا جبر ہے تو دوسری طرف جنسی زندگی کا جبر۔ یہ دونوں جبر انسانی فطرت کی جس کشمکش کو واضح کرتے ہیں اس کا حق احمد ندیم قاسمی نے پوری فنکاری سے ادا کیا ہے۔ ساتھ ہی انہوں نے معاشرے پر جنگ کے گہرے اثرات، اس کی ماہیت کو تخلیقی غور وفکر کے بعد جو آفاقیت بخشی ہے اور جس ہمہ گیر انداز سے جنگ کی آگ سے جھلنے والی انسانیت کو پیش کیا ہے، اس کی پرچھائیں بھی اردو کے بڑے افسانوں میں نظر نہیں آتی۔ اس طرح یہ معنی خیز افسانہ اردو افسانوں کی تاریخ میں لاثانی ہی کہا جائے گا۔

■○■

الحمدللہ

''الحمدللہ'' احمد ندیم قاسمی کے ان نمائندہ افسانوں میں سے ایک ہے جن میں ابتدا سے انتہا تک فنی پختگی کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان افسانوں میں ''رئیس خانہ''، ''گنڈاسا''، ''کنجری''، ''آتش گل'' اور ''الحمدللہ'' وغیرہ ہیں۔ ان تمام افسانوں میں مشترک خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگار نے مختلف ٹکڑوں میں ایک حسن ترتیب بخشا ہے۔ افسانہ ''الحمدللہ'' کے مختلف حصوں میں جو باہمی توازن دیکھنے کو ملتا ہے اس سے نہ صرف تاثر گہرا ہوتا چلا جاتا ہے بلکہ فن کی پختگی اور جگر کاوی کے ساتھ ساتھ زندگی کی صدیوں پرانی روایت، سیاست اور معیشت کا بھی بھرپور اندازہ ہو جاتا ہے۔

افسانہ ''الحمدللہ'' اس معنی میں خاص اہمیت کا حامل ہے کہ اسلامی معاشرے کا ایک نمایاں پہلو جو اس افسانے میں اُبھارا گیا ہے، اس پر شاید ہی کسی دیگر افسانہ نگار کی نظر اس طرح پڑی ہو۔ افسانہ ''الحمدللہ'' ایک ایسے مسلم مذہبی گھرانے سے تعلق رکھتا ہے جس کا سرپرست ہیرو ایک مسجد میں امامت کر کے اور کم عمر بچے بچیوں کو قرآن کا درس دے کر گزر اوقات کر رہا ہے۔ یہ افسانہ مسلم معاشرے میں تیزی سے آتے جا رہے اس زوال کی کامیاب عکاسی کرتا ہے جس کا احساس تک اس معاشرے کو نہیں ہے۔ یہ اپنی دقیانوسی روایات اور از کار رفتہ روایتوں کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے اور اس سے گلو خلاصی کرنے کا احساس تک اس میں نہیں ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے چونکہ اپنے بچپن ہی سے ایسے ماحول میں آنکھ کھولی ہے، جس میں پیری فقیری، فرسودہ عقائد کی سخت گیری نیز صدیوں سے چلی آ رہی روایتوں کی پاسداری کو بالادستی حاصل تھی اور انھوں نے اپنی آنکھوں سے یہ منظر دیکھا تھا کہ کس طرح فرسودہ، کٹر اور حرکت و عمل سے بے نیاز بنا دینے والے رسم و رواج مولویانہ انداز کے مسلم گھرانوں میں انحطاط و تنزل کا سبب بن رہے ہیں۔ اور اسی لیے وہ اس کہانی کے کرداروں کو چننے اور ان کا اعلیٰ نفسیاتی تجزیہ کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ احمد ندیم قاسمی کے دیگر افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی معاشی جبر سہتے ہوئے لوگوں کا اپنے عقائد سے چمٹے رہ کر

حالات کا سامنا کرنا اور ٹوٹتے جانا دکھایا گیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا یہ افسانہ غیر معمولی طور پر ایک ایسا المیاتی افسانہ ہے جو روایت پرست مسلم معاشرے کے ایسے خاندانوں کی عبرت انگیز تصویر پیش کرتا ہے جو دقیانوسی روایتوں سے جکڑے ہوئے ہیں اور ان سے باہر نکلنے کی کوئی جدو جہد نہیں کررہے ہیں۔ افسانہ ''الحمدللہ'' کا ہیرو ابوالبرکات مولوی و حافظ قرآن ہے۔ شادی سے پہلے وہ بہت ٹھاٹھ باٹ اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ رہنے والا ایک مذہبی شخص تھا۔ اس کی تصویر کشی کرتے ہوئے افسانہ نگار نے اس کا تعارف کچھ اس انداز سے کرایا ہے:

> ''شادی سے پہلے مولوی اَبّل کے بڑے ٹھاٹ تھے۔ کھدّر یا لٹھے کے تہبند کی جگہ گلابی رنگ کی سبز دھاری والی ریشمی خوشابی لنگی، دو گھوڑا بوسکی کی قمیص جس کی آستینوں کی چنٹوں کا شمار سیکڑوں تک پہنچتا تھا، اودے رنگ کی مخمل کی واسکٹ جس کی ایک جیب میں قطب نما ہوتا تو دوسری جیب میں نسوار کی نقرئی ڈبیا ہوتی تھی۔ سر پر بادامی رنگ کی مشہدی لنگی جس میں سے کلاہ کی مطلا چوٹی چمکتی رہتی تھی۔ ہاتھ میں عصا جس پر جگہ جگہ گلٹ کے بند اور پیتل کے کوکے جڑے تھے۔ بالوں میں کوئی بڑا کافر تیل جس کی خوشبو گلیوں میں لٹکتی رہ جاتی تھی۔ قدرے اوپر اٹھی ہوئی پتلیوں والی آنکھوں کے پپوٹوں میں سرمہ تو جیسے رچ کر رہ گیا تھا۔ انگلیوں میں حاجیوں کے لائے ہوئے بڑے بڑے نگینوں والی چاندی کی انگشتریاں جو وضو سے پہلے دن میں چار پانچ بار اُترتی تھیں مگر ان کی ترتیب میں کبھی کوئی فرق نہ دیکھا گیا۔''

احمد ندیم قاسمی نے اپنے اس افسانے کے مرکزی کردار 'ابل' سے قارئین کی ملاقات جس انداز میں کرائی ہے اس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ مولوی ابوالبرکات شادی سے پہلے تک بن سنور کر رہنے والا ایک ایسا سجا دھجا مولوی ہے جو اپنے روایتی مولویانہ حلیے پر خصوصی طور سے توجہ دیتا ہے۔ لیکن شادی کے بعد اس کی حالت دو وجہوں سے خستہ ہو جاتی ہے۔ پہلی وجہ تو یہ ہے کہ مولوی ابوالبرکات جو شادی سے پہلے تک ابوالبرکات تھا۔ لیکن بعد میں اپنی خستہ حالی کے باعث مولوی اَبّل بن کر رہ گیا۔ وہ کثرت اولاد کو اللہ کی نعمت اور اس کا فضل مانتا ہے۔ یہ ایک ایسا فرسودہ عقیدہ ہے جو اسے باپ دادا سے ورثے میں ملا ہے۔ زندگی اور زمانے کے حالات تیزی سے بدل رہے ہیں لیکن مولوی ابل بچوں کی کثرت کو اللہ کا فضل ماننے کے اپنے عقیدے کو ترک نہیں کر پا رہا ہے۔

ایک ایک کر کے مولوی ابل کے یہاں نو بیٹے بیٹیاں پیدا ہوتی چلی جاتی ہیں لیکن اولاد کی اس کی چاہ سیر نہیں ہو پا رہی ہے۔ دوسری طرف جدید زندگی کے تقاضے اور حالات کی تبدیلی، مسجدوں میں نمازیوں اور مکتب میں قرآن کا درس لینے والے بچوں کی کمی مولوی ابل کی معاشی حالت پر چوٹ لگا رہی ہے۔ اس کے باوجود ہر سال پیدا ہونے والا بچہ اگر کسی وجہ سے ایک سال پیدا نہیں ہوتا تو مولوی ابل کو یہ تشویش ستانے لگتی ہے کہ خدا جانے کیا انہونی اس کے ساتھ ہوگئی ہے۔ اس ذہنیت کی عکاسی کرتے ہوئے افسانہ نگار نے کیا خوب لکھا ہے:

> ''شادی کے بعد اللہ جل شانہٗ کی رحمتوں نے ایک اور صورت اختیار کر لی۔ مولوی ابل کے یہاں اولاد کا کچھ ایسا تانتا بندھ گیا کہ جب ایک سال اس کی بیوی کے یہاں کوئی اولاد نہ ہوئی تو وہ سیدھا حکیم کے ہاں دوڑا گیا۔ اسے یقین تھا کہ بچہ نہیں ہوا تو زیب النساء کے نظام تخلیق میں کوئی گڑبڑ پیدا ہوگئی ہے۔ زیب النساء کے یہاں بچہ پیدا نہ ہونا ایسا ہی تھا جیسے پوری رات گزر جانے پر بھی سورج طلوع نہ ہو۔ اور جب اگلے سال سورج طلوع ہوا تو مولوی ابل کی جان میں جان آئی۔''

اس طرح ایک کے بعد ایک کر کے نو بچے پیدا ہونے سے مولوی ابوالبرکات کی معاشی حالت غیر معمولی طور پر ناگفتہ بہ ہوتی گئی۔ ادھر ہر بچے کے بعد پہلی بیٹی مہر النساء اور بڑی ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ نواں بچہ ہوتے ہوتے وہ جوانی کی دہلیز پر آ کھڑی ہوئی۔ دوسری طرف باپ مولوی ابوالبرکات کی پگڑی کے سارے پیچ ڈھیلے ہوگئے۔ ماں ہڈیوں کے پنجر میں بدل گئی۔ اس صورت حال کو احمد ندیم قاسمی نے بڑے مؤثر انداز میں اس طرح پیش کیا ہے:

> ''ریشمی خوشابی لنگی صافی بن کر رہ گئی تھی۔ بوسکی کی قمیص برسوں پہلے پوتڑوں کے روپ اختیار کر کے غائب ہو چکی تھی اور اب اس کی جگہ گاڑھے کے چولے نے لے لی تھی۔ جو کئی بار دھلنے کے باوجود یوں میلا میلا سا لگتا تھا جیسے اسے بنتے وقت جولاہے نے سوت کے تانے بانے میں تھوڑی سی غلاظت بھی بُن ڈالی ہے۔ مطلاّ کلاہ کی داڑھی مونچھیں نکل آئی تھیں۔ انگشتریوں کی چاندی اور عصا کا گلٹ لڑکیوں کے بُندوں جھمکوں کی نذر ہو چکا تھا۔''

اس افسانے میں احمد ندیم قاسمی نے مولوی ابل کے بدلے ہوئے حالات کی جو تصویر کشی

کی ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ مولوی ابل کے گھر جتنی تیزی سے افراد کا اضافہ ہو رہا ہے اتنی تیزی سے اس کی آمدنی نہیں بڑھ رہی ہے۔ مولوی ابل کی مالی آمدنی کا جو بھی ذریعہ ہے وہ مسجد کی امامت، بچوں کو درس قرآن دینے اور اصحاب خیر کی معاونت پر منحصر ہے۔ اب ان تینوں ہی چیزوں میں گراوٹ آتی جا رہی ہے۔ افسانہ مزید آگے بڑھتا ہے:

> ''نمازیوں کی تعداد بڑھنے کی بجائے گھٹ رہی تھی اور ضروریات زندگی کی قیمتیں گھٹنے کی بجائے بڑھ رہی تھیں اور پھر اولاد بڑھ رہی تھی اور اولاد کے ساتھ مولوی ابل کے بالوں کی سفیدی بھی بڑھ رہی تھی۔ ادھر مہر النساء نے چودھویں سال میں قدم رکھا اور ادھر مولوی ابل کی یہ حالت ہوگئی کہ رکوع میں گیا ہے تو اٹھنے کا نام نہیں لے رہا۔ سجدے میں پڑا ہے تو بس پڑا ہے۔ ہوشیار مقتدیوں کو وقت پر کھانسی کا دورہ نہ پڑتا تو ممکن ہے مولوی ابل ایک ہی سجدے میں ظہر کو عصر سے ملا دیتا۔ رمضان المبارک میں تراویح پڑھانے کی سعادت حسب دستور اسی کے سپرد ہوئی۔ مگر وہ مولوی ابوالبرکات جو آیات یا الفاظ کی غلطی تو کیا کبھی زیر زبر کی غلطی کا بھی مرتکب نہیں ہوا تھا، البقرہ سے النساء میں جا نکلا اور سورہ رحمٰن پڑھنا شروع کی تو ایک رکعت ہی میں اسے دوبارہ پڑھ ڈالا۔''

احمد ندیم قاسمی کی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کا مطالعہ بہت گہرائی سے کرتے ہیں اور ان چھوٹی چھوٹی باتوں پر بھی اپنی توجہ مرکوز کیے رکھتے ہیں جو کسی کردار کی تصویر کو مکمل کرنے میں معاون ہوتی ہیں۔ مولوی ابل کی معاشی ابتری کے دنوں کی جو ذہنی حالت ہے اس کی عکاسی جس پر اثر انداز میں احمد ندیم قاسمی نے کی ہے اس سے، قاری پوری طرح یہ سمجھ لیتا ہے کہ معاشی بحران مولوی ابل جیسے مولوی کو بھی کس طرح اپنے فرائض کی ادائیگی میں رکاوٹ ڈال رہا ہے۔ تراویح پڑھاتے ہوئے تلاوت قرآن میں جو سہو مولوی ابل سے ہوا اسے مقتدی ''چوہدری فتح داد'' نے ٹوکا:

> ''چوہدری فتح داد کرسی نشیں و ممبر ڈسٹرکٹ بورڈ نے جب اسے اس استغراق پر سرزنش کی تو ایک بار تو مولوی ابل کے جی میں آئی کہ پکار اٹھے۔ ''آپ کے ہاں تو لونڈوں کی کھیپ ہے نا! چوہدری صاحب! آپ کے بھی کوئی بیٹی

ہوتی اور وہ اب جوان ہوگئی ہوتی تو میں سمجھا تا کہ ایک سورہ کو دو بار کیسے پڑھ لیا جاتا ہے۔"

لیکن مولوی ابل اپنی اسی ذہنی کشمکش کا حال چوہدری فتح داد سے نہیں کہہ پاتا ہے۔ چوہدری فتح داد ایک ایسا شخص ہے جو مولوی ابل کے گھر ہر شام کو گھی کی روٹی اور دال شوربے کا ایک کٹورا پابندی سے بھجواتا ہے۔ چوہدری فتح داد بھی ایک ایسا روایت پرست اور وضع دار شخص کی طرح ہمارے سامنے آتا ہے جو مولوی ابل کی مدد ثواب کا کام مان کر کرتا ہے۔ افسانہ بڑھتے بڑھتے اس موڑ پر آجاتا ہے جہاں قارئین کی ملاقات افسانے میں ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جس کا نام پہلے خدایار تھا اور اب "شمیم احمد" ہوگیا ہے۔ وہ بچپن میں مولوی ابل سے قرآن کا درس لیتا رہا تھا اور پھر اس نے شہر میں جا کر کوئی کاروبار شروع کیا۔ جہاں سے وہ شمیم احمد بن کر پھر گاؤں واپس آیا۔ اور اس نے گاؤں میں کپڑے کی دوکان کھول لی۔ افسانہ نگار خدایار عرف شمیم احمد کا تعارف افسانے میں اس طرح کراتا ہے:

"سابقہ خدایار اور حال شمیم احمد شہر سے گاؤں اٹھ آیا اور یہاں کپڑے کی چھوٹی سی دوکان کھول لی۔ خدایار ایک حافظ قرآن کا اکلوتا بیٹا تھا۔ والد کے مرنے کے بعد مولوی ابل کے یہاں قرآن مجید حفظ کرنے کی کوشش کرتا رہا اور جب مسیں بھیگنے لگیں تو بوڑھی ماں کو یہیں گاؤں میں چھوڑ کر شہر بھاگ گیا۔ بعد میں معلوم ہوا کہ وہ کسی ہیڈ کلرک کے یہاں ملازم ہوگیا ہے۔ اسی ہیڈ کلرک نے کچھ عرصے کے بعد اسے ایک دوکان کے سامنے گز بھر جگہ لے دی جہاں وہ کٹ پیس بیچتا رہا اور اپنی ماں کو بھی شہر بلا لیا۔ پھر جب اس نے تجارت میں کافی مہارت حاصل کر لی تو خدایار کی بجائے شمیم احمد کا نام اختیار کر کے گاؤں آ گیا۔ اس نے بڑی منت خوشامد سے مولوی ابل کو مجبور کیا کہ وہی اس کی دوکان سے بونی کرے تاکہ تجارت میں برکت ہو اور نقد سودا چلتا رہے۔"

یہاں افسانہ ڈرامائی موڑ لیتا ہے۔ مولوی ابل اپنی جوان بیٹی مہر النساء کی شادی کے لیے دن رات پریشان ہے اور اس معاملے میں کئی بار چوہدری فتح داد سے مدد کرنے اور کوئی اچھا رشتہ ڈھونڈنے کے لیے کہہ چکا ہے۔ امید جاگ اٹھی ہے کہ ہوسکتا ہے کہ شمیم احمد اس کی بیٹی مہر النساء سے شادی کرنے پر آمادہ ہو جائے۔ ادھر چوہدری فتح داد شمیم احمد کو اس رشتے کے لیے تیار کرتا

ہے۔ خود مولوی ابوالبرکات بھی شمیم احمد کی خواہش کے مطابق اس کی دوکان کا افتتاح کرنے اور پہلا گاہک بن کر دوکان کی بونی کرنے کے لیے اس خیال سے تیار ہو جاتا ہے کہ شاید رشتے کی بات بن جائے۔ اسی امید سے مولوی ابل اپنی بیوی زیب النساء سے کہتا ہے:

''عارف کی ماں! شمیم احمد کہتا ہے کہ وہ میری ہی بونی سے کاروبار شروع کرے گا۔ تم کہو تو مہرن کے سوٹ کے لیے کپڑا لے لیں۔ جہیز کے لیے ضرورت تو ہے ہی، ویسے سارے گاؤں والوں کے سامنے بونی کی رسم ادا ہوگی۔ اس لیے ذرا سا رعب بھی بیٹھ جائے گا۔ عارف کی ماں اللہ جل شانہٗ کی قسم مجھے تو ایسا لگ رہا ہے جیسے اللہ جل شانہٗ نے اسے مہرن ہی کے لیے آسمان پر سے اُتارا ہے۔''

باپ اور ماں کے درمیان ہو رہی بات چیت کو سنتی ہوئی مہرالنساء جب کسی کام سے اندر آتی ہے تو ماں اسے ٹوک کر کہتی ہے کہ بیٹی باہر دھوپ میں روٹی کے ٹکڑے سوکھ رہے ہیں۔ وہاں ہنڈیا الٹ کر رکھ دو ورنہ سارے ٹکڑے کوے کھا جائیں گے۔ جاؤ میری بیٹی مہرالنساء ماں باپ کے درمیان چل رہی بات چیت کو سمجھ گئی ہے اور محسوس کر رہی ہے کہ ابا شمیم احمد کے کپڑے کی نہیں اس کی اپنی بونی کرنے کے لیے شمیم کی دوکان پر جا رہے ہیں۔ یہ ایک غریب گھر کی حساس بچی کا وہ ردعمل ہے جو بہت فطری اور سچا ہے۔ زیب النساء نے اس رشتے کی توقع میں اپنے پاس اب تک جمع ہوئے کل پینتالیس روپے ڈبے سے نکال کر اپنے شوہر مولوی ابل کے ہاتھ میں تھما دیے۔ مولوی ابل پورے گاؤں کی موجودگی میں شمیم احمد کی دوکان کی بونی کرتا ہے۔ اور بیالیس روپے کا کپڑا خرید لاتا ہے۔ مولوی ابل کپڑے کو بغل میں دبائے گھر آ جاتا ہے۔ اور اسے اپنی بیوی زیب النساء کو دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ''اللہ کرے اس کپڑے میں ہماری مہرن کا سہاگ مہکے۔''

کہانی کا یہ پورا اقتباس ایک غریب باپ کی اس ذہنی کشمکش کو اجاگر کر رہا ہے جو اسے اپنی بیٹی کے ہاتھ پیلے کرنے کے لیے جھیلنی پڑ رہی ہے۔ مولوی ابل اپنی ساری پونجی شمیم احمد کی دوکان کی بونی کرنے پر خرچ تو کر آیا ہے لیکن رات دن اس بات کا منتظر ہے کہ کب شمیم احمد کی طرف سے اس کی بیٹی کا رشتہ آئے۔ آخر ایک دن مولوی ابل کے دروازے کی زنجیر کھٹکتی ہے۔ افسانہ میں اس کی تفصیل یوں پیش کی گئی ہے:

''چند ہی روز بعد ایک شام مولوی ابل کے دروازے کی زنجیر بجی۔ اس وقت

آنے والے عموماً چاول یا حلوہ یا کھیر لاتے تھے۔اس لیے زنجیر کی آواز سنتے ہی
چھوٹے بچے ڈیوڑھی کی طرف لپکے لیکن جانے مولوی ابل کو کیا سوجھی، خلاف
معمول کڑک کر بولا ٹھہرو، بچے رک گئے۔''

بچوں کو روک کر مولوی ابل خود دروازے تک جاتے ہیں اور یہ دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں کہ دروازے پر جو ہاتھ مصافحے کے لیے بڑھا ہے وہ شمیم احمد دوکان والے کا ہے۔ شمیم احمد ان سے کہتا ہے:

''آپ کی خدمت میں ایک درخواست لے کر آیا ہوں قبلہ! اسی لیے آپ کو بے
وقت زحمت دی۔ یہ سن کر مولوی ابل کو شمیم احمد کی پوشاک سے اڈتی ہوئی مہک
گنگناتی ہوئی محسوس ہوئی۔''

شمیم احمد اپنی ماں کی بیماری کی وجہ سے خود ہی مہر النساء کا رشتہ لے کر مولوی ابل کے پاس آتا ہے۔ مولوی ابل اسے ڈیوڑھی سے مسجد کے حجرے میں لے جاتے ہیں۔ وہاں دونوں کے بیچ اس سلسلے میں سرسری طور پر بات چیت ہوتی ہے اور آخر میں مولوی ابل رشتہ منظور کرتے ہوئے شمیم احمد سے کہتے ہیں۔ ''دینے کا مال ہے شمیم احمد دوں گا۔ کیوں نہیں دوں گا؟ دینا ہی پڑے گا اور پھر تم تو میرے عزیز ہو۔ بھائی حافظ عبدالرحیم مرحوم و مغفور کا بیٹا میرا اپنا بیٹا ہے— آؤ ادھر آؤ— یہ کہہ کر مولوی ابل شمیم احمد کو اپنے سینے سے لگا لیتا ہے۔ رشتہ طے کر کے جب مولوی ابل گھر واپس آتا ہے تو وہ اپنی کامیابی پر مطمئن ہے۔ وہ فخریہ انداز میں بیوی سے کہتا ہے۔ ''دعائیں یوں قبول ہوتی ہیں عارف کی ماں، الحمدللہ یوں سنتا ہے سننے والا۔ یوں دیتا ہے چھپّر پھاڑ کر۔''

رشتہ طے کر کے مولوی ابل بیٹی کے ہاتھ پیلے کرنے اور اس کے لیے ضروری جہیز کا سامان مہیا کرنے کی فکر میں لگ جاتا ہے۔ لیکن خدا کے بعد اس کا جو دوسرا بڑا سہارا ہے وہ چوہدری فتح داد ہے۔ مولوی ابل بیٹی کی شادی کے انتظامات کے سلسلے میں چوہدری فتح داد سے صلاح مشورہ کرتا ہے۔ چوہدری فتح داد بھی اسے یہی صلاح دیتا ہے کہ جتنی جلدی ممکن ہو اتنی جلدی اسے اس فرض سے سبکدوش ہو جانا چاہیے کیونکہ بیٹی جوان ہے اور لڑکوں کا کوئی بھروسہ نہیں۔ آخر شمیم دوکان پر بیٹھتا ہے اور اب تو لڑکیاں بھی آتی ہیں کپڑا خریدنے خدا جانے کل کیا ہو؟

چوہدری فتح داد ایک متموِل اور باعمل ہونے کے ساتھ ہی زمانہ شناس اور بامروّت شخص ہے۔ وہ مولوی ابل کو جب دنیا کی اونچ نیچ سمجھا رہا ہوتا ہے تو ظاہر ہو جاتا ہے کہ چوہدری فتح داد

خوش عقیدہ مسلمان ہونے کے ساتھ دنیاوی معاملات کو سمجھنے والا ایک تجربہ کار شخص بھی ہے۔ وہ مولوی ابل کی پریشانی سن کر اس کو تسلی دیتا ہے کہ وہ فکر نہ کرے شادی کے سب انتظامات بھی کسی نہ کسی طرح ہو ہی جائیں گے۔ چنانچہ یہاں بھی چوہدری فتح مولوی ابل کی مدد کرتا ہے۔ شادی کے جوڑے اور ضروری زیور کا انتظام کر کے مولوی ابل کے یہاں بھجوا دیتا ہے۔ مہر النساء کی شادی بہت قرینے اور اچھے ڈھنگ سے ہو جاتی ہے۔ گاؤں بھر کو تعجب ہے کہ بیٹی کے لیے اتنا اچھا جہیز مولوی ابل کیسے مہیا کر سکا۔ خام عقیدے والوں کو گمان گزرتا ہے کہ مولوی ابل کو دست غیب کی قوت حاصل ہے۔ مولوی کا نام اور ساکھ بنی تو دوسری بیٹی کے رشتوں کی بھی جھڑی لگ گئی۔ یہاں افسانہ نگار اپنے قاری کو بتا دیتا ہے کہ زندگی کا ہر پہلو اقتصادی منفعت سے جڑا ہوا ہے۔ مولوی ابل کے پاس جب تک ساز و سامان نہ ہونے کا گمان گاؤں والوں کو تھا تب تک کوئی رشتہ اس کی بیٹی کے لیے نہیں آیا اور جب پہلی بیٹی کی شادی اس نے ضروری لوازمات کے ساتھ کر دی تو چھوٹی بیٹی کے رشتے آنے لگے۔ یہ دنیا کی سچی اور عملی تصویر ہے۔ اس سے پہلے کہ مولوی دوسری بیٹی کا رشتہ طے کرنے کی سوچے تب تک کچھ واقعات ایسے ہو جاتے ہیں جو مولوی ابل کو بڑے ذہنی بحران میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ اس کی بیوی زیب النساء اسے بتاتی ہے کہ مہرن آج کل ہی میں ماں بننے والی ہے۔ جس کے ہونے والے بچے کو کپڑے اور ضروری سامان درکار ہوگا۔ ادھر مولوی ابل کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہیں ہے۔ دوسرا بڑا بحران اس کے سامنے یہ ہے کہ خدا کے بعد اس کا دوسرا بڑا سہارا چوہدری فتح داد اچانک بیمار ہو گیا ہے۔ اسے دیکھتے ہوئے یہ حوصلہ نہیں جٹا پا رہا ہے کہ وہ چوہدری سے اس موقع پر مدد کرنے کے لیے کہے۔ اس موڑ پر کہانی قاری کو شدید کشمکش کے ماحول سے گزارتی ہے۔ آخر ایک دن مولوی ابل چوہدری سے اپنی مشکل بیان کرنے اور اس کی مزاج پرسی کرنے کے لیے گھر سے نکلتا ہے۔ چوہدری کی علالت تشویشناک صورت اختیار کر گئی ہے۔ بات چیت میں مولوی ابل مہر النساء کے یہاں جلد بچہ پیدا ہونے کی خبر سنا کر اپنی پریشانی بھی ظاہر کرتا ہے۔ جس پر چوہدری فتح داد اسے اپنی عادت کے مطابق یہ کہہ کر تسلی دیتا ہے کہ اللہ کارساز ہے۔ سب انتظام ہو جائے گا۔ مولوی ابل مطمئن ہو کر گھر واپس آتا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ مہرن کے یہاں اولاد ہوگی تو لین دین کا انتظام شادی کی طرح اب بھی چوہدری فتح داد کے ذریعہ ہی ہو جائے گا۔

ایک آدھ دن میں خبر ملتی ہے کہ مہر النساء کے یہاں بیٹا پیدا ہوا ہے۔ زیب النساء تقاضا

کرتی ہے کہ بچے کے لیے کپڑے اور دوسرا سامان جلد سے جلد بھیجا جانا چاہیے۔ وہ مولوی ابل کو یاد دلاتی ہے کہ مہرالنساء کی ساس اسے پہلے ہی کنگلی اور فقیرنی کہہ کر پریشان کرتی آرہی ہے۔ اگر اب بھی کچھ نہ کیا گیا تو ساس کے مظالم اور بڑھ جائیں گے۔ ادھر مولوی ابل کے پاس دینے کو کچھ بھی نہیں ہے اور نہ ہی چوہدری فتح داد کے یہاں سے کوئی مدد ملی ہے۔ وہ شوہر سے پوچھتی ہے کہ کوئی سبیل ہوئی؟ مولوی ابل جواب میں کہتا ہے ''سات بیٹیاں ہیں اور پہلی بیٹی کے بیاہ پر کپڑے لتے اور گہنے پاتے یہاں تک کہ انگلیوں کے چھلّے بھی جہیز میں دے ڈالے۔ آخر ایک بھوکے مرجھلّے امام مسجد کی بیٹی کا بیاہ تھا۔ وہ کوئی نواب زادی تو تھی نہیں۔ اب ہاتھ بھر کا لونڈا پیدا ہوا ہے تو اس کے لیے دو ہاتھ کپڑا موجود نہیں اور پوچھتی ہے کہ کوئی سبیل ہے؟... نہیں ہے کوئی سبیل۔ کفن بھی تو نہیں کہ اٹھا کر نواسے کو پہنا دیتا۔'' شوہر کی لاچاری میں کہی گئی یہ بات سن کر زیب النساء بپھر جاتی ہے۔ غصہ میں بھر کر جواب دیتی ہے۔ ''بکنے کیوں لگے۔ کفن پہنیں اس کے دشمن۔ اللہ کرے وہ سہرا باندھے۔ مجھ سے یہ نہیں ہوگا کہ خالی ہاتھ مٹکاتی مہرن کے پاس جاؤں اور اس کی کمین ساس کے سامنے زبانی صدقے اور قربان ہو کر واپس آجاؤں۔ مجھ سے یہ نہیں ہوگا۔ جینا اجیرن ہو جائے گا میری بیٹی کا۔''

افسانہ نگار نے مکالمات کے ذریعہ معاشرے کی وہ بھیانک تصویر کھینچی ہے جس میں انسانیت کی پیٹھ پر لالچ اور اغراض کا ناقابل برداشت بوجھ لدا ہوا ہے۔ وہ معاشرہ جس میں اخلاق و شرافت کے کوئی معنی نہیں، خلوص و محبت کا کوئی مفہوم نہیں، کوئی مفہوم اگر ہے تو پیسے اور لین دین کا ہے۔ کہانی یہاں پہنچ کر اپنے سب سے بھیانک اور المناک موڑ سے گزرتی ہے۔ مولوی ابوالبرکات نواسے کے لیے کپڑوں وغیرہ کا انتظام کرنے کی نیت سے بیمار پڑے چوہدری فتح داد کے یہاں جانے کو تیار ہو جاتا ہے۔ لیکن جیسے ہی مولوی ابل چوہدری فتح داد کے یہاں پہنچتا ہے اسے معلوم ہوتا ہے کہ چوہدری فتح داد وفات پا چکے ہیں اور انہیں مرحوم چوہدری فتح داد کی نماز جنازہ ادا کرنی ہے۔ جس کے لیے انہیں گاؤں کے رواج کے مطابق بیس روپے معاوضہ ملے گا۔ مولوی ابل بھاگنے جیسی رفتار میں واپس گھر آتے ہیں اور ہانپتے ہوئے اندر پہنچ کر اپنی بیوی زیب النساء کو آواز دیتے ہیں۔ ''عارف کی ماں!... عارف کی ماں!'' وہ چلّاتے ہیں۔ ''مبارک ہو عارف کی ماں تم نواسے کے چولے کے لیے رو رہی تھیں۔ اللہ جل شانہٗ نے چولے، چٹی اور ٹوپی تک کا انتظام فرما دیا۔ جنازے پر کچھ نہیں تو بیس روپے تو ضرور ملیں گے۔ ابھی کچھ دیر سے جنازہ اٹھے گا

چوہدری فتح داد مر گیا ہے نا۔" یہ کہہ کر مولوی ابل کی پتلیاں بہت اوپر اٹھیں اور ایک لمحے کے دردناک سناٹے کے بعد وہ مولوی ابل جو مردوں کے زور زور سے چلا کر رونے کو ناجائز سمجھتا تھا چلا چلا کر رونے لگا۔

کہانی کا یہ ہولناک انجام ایک دم فطری ہے۔ یہ زندگی کی ایک ایسی دردناک سچائی کو سامنے لاتا ہے جس میں انسانی ہمدردی کے جذبوں پر پیشے کی مجبوری حاوی ہو جاتی ہے۔ اس کے باوجود بھی انسانی ہمدردی کا جذبہ کمزور نہیں پڑتا۔ وہ اس جبر تلے دب کر بھی آنسوؤں کے راستے لاوا بن کر پھوٹ بہتا ہے۔ مولوی ابل کو اپنے سب سے مخلص اور مددگار چوہدری فتح داد کی موت کا دکھ بھی ہے اور بیس روپے نماز جنازہ کا معاوضہ لے کر اپنے نواسے کو چھوچھک پہنچانے کا انتظام ہو جانے کی زمانی مجبوری سے عہدہ برآ ہو جانے کا خیال بھی۔

مادّی اور انسانی زندگی کے درمیان یہ کشمکش کہانی کا سب سے مضبوط اور اہم پہلو ہے۔ یہ کہانی ایسے معاشرتی نظام پر چوٹ کرتی ہے جو انسانی اور اخلاقی قدروں کی نفی کرتے ہوئے پیسے کی بالادستی کو قبول کر رہا ہے۔

مجموعی اعتبار سے جہاں تک افسانے کے فکر و فن کی بات ہے تو فن کی پختہ کے ساتھ ہی فنکار کی فکری رفعت سے بھی آگاہی ہوتی ہے۔ زبان ستھری ہے اور مشاہدہ سے پرانی روایتیں کرداروں سے زندہ ہوتی ہیں۔ انسان دوستی اور مجبوری کے دھاگے سے بنی گئی اس کہانی کا خاتمہ بہت ہی متاثر کن ہے جو فن کو عروج بخشتا ہے۔ اس طرح افسانہ "الحمد للہ" نفسیاتی حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے اور مولوی ابل کی مجبوری کا مسئلہ چوہدری فتح داد کی موت سے بظاہر حل ہوتا ہوا نظر تو آتا ہے لیکن نفسیاتی گرہ کے کھلنے سے افسانہ کا حسن بڑھ جاتا ہے کیونکہ خاتمہ میں آخر کار وہی تاثر قائم ہوتا ہے جو فن کار کا اصل مقصد ہے اور یہی اس افسانہ کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔

■○■

گنڈاسا

احمد ندیم قاسمی ان معدودے چند ممتاز افسانہ نگاروں میں ہیں جن کے کردار، ٹائپ کردار نہیں ہوتے، بلکہ وہ Typical ہوتے ہیں اور حقیقی زندگی سے وابستہ ہونے کے باعث کہانی کے ماحول میں اپنے فطری عوامل سے گزرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے حرکات وسکنات پر بظاہر افسانہ نگار کا کوئی تسلط نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے کہ کہانی جو کچھ ظاہر کر رہی ہے وہ حقیقی زندگی میں ظہور پذیر ہو چکا ہے۔ افسانہ ''گنڈاسا'' کا منظر نامہ احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے اس دیہی ماحول سے اخذ کیا ہے جس میں روایتی رقابتیں اور دشمنیاں خاندان در خاندان چلتی ہیں۔ ناک کے لیے قتل وغارت گری اور پھر اس کے انتقام میں خونریزی جیسی وارداتیں ہوتی رہتی ہیں۔ انتقام کی یہ آگ مجرمانہ انداز پر نہیں ہوتی بلکہ خاندانی ونسلی برتری یا گاؤں میں اپنی افضلیت ثابت کرنے کے لیے ہوتی ہے۔ افسانہ گنڈاسا کا مرکزی کردار ''مولا بخش'' عرف مولا جو دو افراد کو انتقاماً قتل کرتا ہے، ان کے خاندان کے ایک فرد نے باہمی رنجش کی بنا پر مولا کے باپ کو اس سے پہلے قتل کر دیا ہے۔ قتل سے پہلے مولا بخش ایک سیدھا سادا ہنسنے کھیلنے والا دیہاتی گبرو نوجوان تھا جس کی فطرت مجرمانہ نہیں ہے۔

افسانہ اپنے آغاز میں کبڈی کے ایک میدان کی تصویر کشی کرتے ہوئے قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کراتا ہے۔ کبڈی کے میدان میں گاؤں کے سب چنے ہوئے گبرو اور کسرتی بدن والے نوجوان اکٹھے ہیں۔ دونوں طرف کی ٹیمیں لنگوٹ کس کر آمنے سامنے آنے کی تیاری کر رہی ہیں۔ لیکن کبڈی کی ٹیم کا سب سے مضبوط اور ممتاز کھلاڑی ''تاجا'' نہیں آیا ہے۔ افسانہ نگار کہانی کے اس واقعہ کو پیش کرتے ہوئے جو منظر اُجاگر کرتا ہے، وہ یوں ہے:

> ''وسیع میدان کے چاروں طرف گپوں اور حقوں کے دور چل رہے تھے۔ اور کھلاڑیوں کے ماضی اور مستقبل کو جانچا پرکھا جا رہا تھا۔ مشہور جوڑیاں ابھی

میدان میں نہیں اتری تھیں۔ یہ نامور کھلاڑی اپنے دوستوں اور عقیدت
مندوں کے گھیرے میں کھڑے اس شدت سے تیل چپڑ وار ہے تھے کہ ان
کے جسموں کو ڈھلتی دھوپ کی چمک نے بالکل تانبے کا سا رنگ دے دیا تھا۔
پھر یہ کھلاڑی بھی میدان میں آئے انہوں نے بجتے ہوئے ڈھولوں کے گرد
چکر کاٹے اور اپنی اپنی چوکیوں کے سامنے ناچتے کودتے ہوئے بھاگنے لگے۔
اور پھر آناً فاناً سارے میدان میں ایک سرگوشی بھنور کی طرح گھوم گئی۔ ''مولا
کہاں ہے؟''

افسانہ واضح کرتا ہے کہ کبڈی کا کھیل دیکھنے کے لیے گاؤں اور آس پاس کے علاقے سے کثیر تعداد میں لوگ آئے تھے ان کی دلچسپی ''مولا'' اور ''تاجا'' کا کھیل دیکھنے میں تھی۔ تاجا ابھی میدان میں نہیں پہنچا تھا۔ اتنے ہی میں ایک آواز ڈھول کی دھما دھم کو چیرتی ہوئی ہجوم کے کانوں میں پڑتی ہے۔ کوئی شخص مولا سے کہہ رہا ہے کہ ''اے مولے تیرے باپ کا قتل ہو گیا'' یہ افسانے کا وہ ڈرامائی موڑ ہے جو قاری کی پوری توجہ کو اس بات پر مرکوز کر لیتا ہے کہ باپ کے قتل کی خبر سن کر مولا پر اس کا کیا ردِ عمل ہوگا۔ مولا کا کھیل کے لیے اٹھا ہوا ہاتھ سانپ کے پھن کی طرح لہرایا اور وہ بجلی کی سی تیزی کے ساتھ گاؤں کی طرف بھاگ نکلا۔ مولا کو بتایا گیا کہ رنگے نے اس کے باپ کو مار ڈالا ہے۔ گھر پہنچا تو مولا کی ماں نے بھی اسے یہی خبر دی کہ رنگے نے گنڈاسے سے اس کے باپ کا پیٹ چاک کر دیا۔ یہ سنتے ہی مولا کے دماغ میں انتقام کی بجلیاں کڑکنے لگتی ہیں اور اس کے جسم کا تانبا گاؤں کی گلیوں میں کوندے بکھیرتا اڑا چلا جاتا ہے۔ پیچھے پیچھے مولا اور تاجا کے کپڑوں کی گٹھری سنبھالے ہوئے ایک ہجوم بھاگا آتا ہے۔ مولا جو انتقام کی آگ میں سلگ رہا ہے، تیزی سے رنگے کی چوپال کے سامنے جاتا ہے۔ اس سے پہلے کہ مولا باپ کے قتل کا بدلا لے گاؤں کے باعزت اور سبھی لوگوں میں احترام کی نظر سے دیکھے جانے والے بزرگ پیر نور شاہ بھیڑ سے نکل کر آگے آتے ہیں اور مولا کو روک کر کہتے ہیں۔ ''مولا رُک جا'' مولا نہیں رکتا تو پیر نور شاہ پھر زور دے کر کہتے ہیں ''میں کہہ رہا ہوں مولا رُک جا'' جواب میں مولا نے جو فقرہ کہا وہ گاؤں کی روایتی دشمنی اور انتقام وغیرہ کے جذبوں کی صحیح عکاسی کرتا ہے۔ وہ پیر نور شاہ سے کہتا ہے ''تو پھر میرے منہ پر کالک بھی مل ڈالیے اور ناک بھی کاٹ ڈالیے میری۔ مجھے تو اپنے باپ کے خون کا بدلا چکانا ہے۔ پیر جی! بھیڑ بکری کی بات ہوتی تو میں آپ کے کہنے پر یہیں سے پلٹ جاتا۔'' لیکن پیر نور

شاہ قرآن مجید کو دونوں ہاتھوں میں بلند کرتے ہوئے چوپال کی سیڑھیوں پر آتے ہیں اور کلام اللہ کا واسطہ دیتے ہوئے مولا کو روکتے ہیں۔ مولا قرآن کا واسطہ سن کر اپنے قدم روک لیتا ہے۔

یہاں افسانہ نگار نے واضح طور پر عوام الناس کی مذہبی انسانیت کا مکمل طور پر ادراک کیا ہے۔ وہ مولا جو اشتعال کی حالت میں پیر نور شاہ کی بات نہیں مان رہا تھا قرآن کے واسطے پر رک جاتا ہے اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔ پیر نور شاہ پوچھتے ہیں ''تم رو رہے ہو مولے؟'' تو مولا بازو سے اپنی گیلی آنکھیں پونچھتے ہوئے کہتا ہے کہ ''تو کیا اب روؤں بھی نہیں؟'' اسی لمحے مولا کے ساتھی تاجے نے ٹکڑا لگایا۔ ''لوگ کیا کہیں گے؟'' جواب میں مولا اپنا ردِ عمل یہ کہہ کر ظاہر کرتا ہے کہ ''ہاں تاجے میں بھی یہی سوچ رہا ہوں کہ لوگ کیا کہیں گے میرے باپ کے خون پر مکھیاں اڑ رہی ہیں اور میں یہاں گلی میں ڈرے ہوئے کتے کی طرح دم دبائے بھاگا جا رہا ہوں۔ ماں کے گھٹنے سے لگ کر رونے کے لیے'' ان جملوں کے حوالے سے افسانہ نگار نے انتقام کے جذبے کی سماجی نوعیت سے پردہ اٹھایا ہے۔ قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ انتقام کا جذبہ انفرادی ہونے سے زیادہ سماجی ہوتا ہے۔ یعنی مولا باپ کے قتل کا بدلہ اپنے ذاتی جذبے کی تسکین کے لیے اتنا نہیں جتنا اس احساس کے تحت لینا چاہتا ہے کہ لوگ کیا کہیں گے؟ یہی انتقام کی وہ سماجی نوعیت ہے جس کا انکشاف افسانہ نگار نے بہت چبھتے ہوئے انداز میں کیا ہے۔ مولا قرآن کے واسطے پر اپنے قدم روک تو لیتا ہے لیکن جیسے ہی واپس اپنے گھر آتا ہے اسے جذباتی طور پر ایک اور جھٹکا لگتا ہے:

> ''وہ گھر کے دالان میں داخل ہوا تو رشتے دار اس کے باپ کی لاش کو تھانے اٹھا لے جانے کا فیصلہ کر چکے تھے۔ منہ پیٹتی اور بال نوچتی ماں اس کے پاس آئی اور ''شرم تو نہیں آتی'' کہہ کر پھر لاش کے پاس چلی گئی۔ مولا کے تیور اسی طرح تنے رہے۔ اس نے بڑھ کر باپ کی لاش کو کندھا دیا اور برادری کے ساتھ تھانے روانہ ہو گیا۔ ابھی لاش تھانے نہیں پہنچی ہوگی کہ رنگا کی چوپال پر قیامت مچ گئی۔ رنگا چوپال کی سیڑھیوں پر سے اتر کر سامنے اپنے گھر میں داخل ہونے ہی لگا تھا کہ کہیں سے ایک گنڈا سا لپکا اور انتڑیوں کا ایک ڈھیر اس کے پھٹے ہوئے پیٹ سے ابل کر اس کے گھر کی دہلیز پر بھاپ چھوڑنے لگا۔ کافی دیر کی افراتفری کے بعد رنگے کے بیٹے گھوڑوں پر سوار ہو کر رپٹ کے لیے گاؤں سے نکلے مگر جب وہ تھانے پہنچے تو یہ دیکھ کر دم بخود رہ گئے کہ جس شخص کے

خلاف وہ رپٹ لکھوانے آئے ہیں وہ وہیں پرانے باپ کی لاش کے پاس بیٹھا تسبیح پر قل ہو اللہ کا ورد کر رہا تھا۔''

افسانہ نگار نے مولا کے فوری نفسیاتی ردِعمل کی جو تصویر کشی کی ہے وہ حقیقت کے عین مطابق ہے۔ وہ جو پیر نور شاہ کے کہنے اور قرآن کا واسطہ دینے پر باپ کے قتل کو صبر کے ساتھ سہہ لینے کے لیے تیار ہو گیا تھا ماں کے آگ میں بجھے لفظوں کی حدت برداشت نہیں کر سکا۔ اور اس نے اس سے پہلے کہ باپ کی لاش تھانے پہنچے بھیڑ سے نکل کر رنگے کو انتقاماً قتل کر دیا اور اتنی پھرتی سے واپس جا کر جنازے کے ساتھ مل گیا کہ تھانے دار کو خود بھی یہ گمان نہ گزرا کہ مولا رنگے کو قتل کر آیا ہے۔

دونوں طرف قتل کی نامزد رپورٹیں درج کرائی جاتی ہیں۔ لیکن عینی شہادت اور ثبوت کے کافی نہ ہونے کے باعث مولا اور معاملے کا دوسرا فریق دونوں سزا سے بچ جاتے ہیں دراصل یہ قتل مولا نے بہت تیزی اور ہوشیاری سے کیا تھا وہ تاجے کے گھوڑے پر سوار ہو کر رنگے کی چوپال پر گیا اور رنگے کو ٹھکانے لگا کر بجلی جیسی تیزی سے واپس آ گیا۔ کہانی میں وہ تاجے سے یہ اعتراف کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔

''اس روز تم اور تمہارا گھوڑا میرے کام نہ آتے تو آج میں پھانسی کی رسّی میں توری کی طرح لٹک رہا ہوتا۔ تمہاری جان کی قسم جب میں نے رنگے کے پیٹ کو کھول کر رکاب میں پاؤں رکھا تو ایسا لگا گھوڑے کو بھی قتل کا پتا چل گیا ہے۔ وہ آندھی بن گیا خدا کی قسم اسی لیے تو لاش ابھی تھانے نہیں پہنچی تھی کہ میں دونوں ہاتھ جھاڑ کر واپس آ گیا۔''

اس قتل کے بعد مولا پورے گاؤں کے لیے دہشت کی علامت بن گیا۔ اس کی مونچھوں میں دو دو بل آ گئے۔ ہر وقت لٹھ میں پھنسا ہوا گنڈاسا ساتھ رکھنے لگا۔ یہاں تک کہ مولا کا لباس، اس کی چال، اس کی مونچھیں اور سب سے زیادہ اس کا لا اُبالیانہ انداز یہ سب پہلے گاؤں کے فیشن میں داخل ہوئے اور پھر علاقے بھر کے فیشن پر اثر ڈال گئے۔ مولا کے انتقام کی پیاس ابھی بجھی نہیں تھی وہ گلیوں کے نکڑ پر لٹھ لیے اور گنڈاسا چڑھائے ''پھلے'' اور ''گلے'' ان دونوں بھائیوں کی راہ تکتا رہتا جو رنگے کے قتل کے بعد بچے رہ گئے تھے۔ پھلا فوج میں بھرتی ہو کر چلا گیا اور گلے نے علاقے کے مشہور رسہ گیر چودھری مظفر الٰہی کے یہاں پناہ لے لی تھی۔

افسانہ اپنے قاری کا جس مظفر الہی سے تعارف کراتا ہے۔ وہ علاقے کا ایک بااثر لیکن مجرمانہ کردار کا دبدبے والا شخص ہے۔ علاقے کے مویشیوں کو چرا کر بیچنا اور اپنے ڈنڈے کے زور پر لوگوں کو دبائے رکھنا ہی اس کا شیوہ ہے۔ افسانہ نگار نے رنگے کے دونوں بھائیوں کی گاؤں سے فراری کا جو حال بیان کیا ہے وہ بھی عین فطرت انسانی کے مطابق ہے۔ پھلاّ جان بچانے کے لیے فوج میں بھرتی ہوا ہے۔ گلاّ ایک ایسے شخص کی پناہ میں چلا گیا ہے جو خود دہشت انگیزی کے ذریعہ طاقتور بنا ہے۔ دونوں فطری طور پر محسوس کر رہے ہیں کہ ایسا کر کے انہوں نے اپنے تحفظ کا مضبوط انتظام کر لیا ہے۔ ادھر مولا کوئی کام نہ کرتے ہوئے سارا دن اپنا تیل پلایا ہوا لٹھ اور گنڈاسا ساتھ لیے ہوئے کبھی کہیں اور کبھی کہیں بیٹھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ گاؤں میں کسی کی ہمت نہیں ہے کہ اس کے لٹھ کو اٹھا کر ادھر سے ادھر رکھ دے۔ اسے اس حالت کو پہنچانے کے لیے مولا کی ماں کا انتقامی جذبہ بھی کام کر رہا ہوتا ہے۔ جب مولا رہا ہو کر گھر واپس آتا ہے تو مولا کی ماں اس کے ماتھے پر ایک طویل بوسہ دیتے ہوئے کہتی ہے۔ ''ابھی دو اور باقی ہیں میرے لعل۔ رنگے کا کوئی نام لیوا نہ رہے تو جبھی بتیس دھاریں بخشوں گی۔ میرے دودھ میں تیرے باپ کا خون تھا مولے اور تیرے خون میں میرا دودھ ہے۔ اور تیرے گنڈاسے پر میں نے زنگ نہیں چڑھنے دیا۔''

یہ اپنی عزت اور خاندانی آبرو پر مرمٹنے والی اس عورت کا کردار ہے جو اپنے سہاگ کے لُٹ جانے کی قیمت پر کسی کو معاف نہیں کرتی اور ایک قتل کے بدلے میں دشمن کے پورے کنبے کے مردوں کا صفایا کر دینے کے لیے بیٹے کو تیار کرتی ہے۔ افسانہ اپنے پس منظر میں یہ بتاتا ہے کہ مولا کی ماں اپنی فطرت میں شقی القلب نہیں ہے بلکہ شوہر کے قتل اور اپنی خاندانی آن بان کو بچائے رکھنے کے لیے وہ ہر سنگین سے سنگین قدم اٹھانے سے بھی پیچھے نہیں ہٹنا چاہتی۔ یہیں سے افسانہ ایک ایسا موڑ لیتا ہے جو مولا بخش جیسے پتھر دل شخص کو موم بننے پر مجبور کر گیا۔

دراصل افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کا افسانوی مقصد ہی اس محبت کے جذبے کو ابھارنا تھا جو مولا بخش جیسے خوفناک اور پتھر دل انسان کے اندر کہیں چھپا ہوا تھا لیکن نمودار نہیں ہو رہا تھا۔ یہ رویہ احمد ندیم قاسمی اور ان کے عہد کے بیشتر افسانہ نگاروں میں دیکھا جا سکتا ہے کہ وہ منفی سے منفی نوعیت کے کرداروں میں بھی ان مثبت پہلوؤں کو تلاش کر لیتے ہیں جو انسانیت، انسانی ہمدردی، محبت یا رواداری کے جذبوں سے متعلق ہیں۔ مولا بخش کے یہاں افسانہ نگار نے اسی پہلو کو تلاش کیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ مولا بخش کے اسی پہلو کو ابھارنے کے لیے افسانہ نگار نے اس کہانی

کا تانا بانا بُنا۔ مولا جب پورے گاؤں کے لیے دہشت بنا ہوا ہے اور گاؤں کا کوئی دلیر سے دلیر شخص بھی اس کے گنڈاسا لگے لٹھ کو چھونے کی ہمت نہیں کرتا تب ایک لڑکی جس کا نام ''راجو'' ہے مرچوں کی گٹھری اٹھائے گاؤں میں آتی ہے۔ اور گلیارے کو گھیرے مولا کے لٹھ کو بے پروائی سے اٹھا کر ادھر سے ادھر رکھتے ہوئے ذرا نہیں جھجکی۔ مولا اس کی جرأت دیکھتا ہے تو حیرت میں پڑ جاتا ہے۔ سوچتا ہے عورت ذات ہے، لٹھ کو گندے چیتھڑے کی طرح اٹھا کر پرے ڈال دیا ہے اور اب بڑے اطمینان سے بیٹھی ہوئی اپنی بکھری ہوئی مرچیں چن رہی ہے۔ جب مولا کڑک کر اس سے کہتا ہے کہ ''جانتی ہو میں کون ہوں؟'' تو وہ مرچوں کو گٹھری میں ٹھونس کر کہتی ہے۔ ''مجھے تو کوئی سڑی لگتے ہو'' جواب سن کر مولا غصے سے اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔

کیا سبب ہے کہ اس وقت جب علاقے کا علاقہ مولا کی ہیبت سے لرزہ براندام ہے تب ایک الہڑ لڑکی اس کے ساتھ ایسا برتاؤ کرتی ہے جیسے وہ کوئی حقیر شئے ہو۔ افسانہ نگار اشارہ کرنا چاہتا ہے کہ الہڑ لڑکی لاشعوری طور پر یہ جانتی ہے کہ حسن اور جوانی کی جو طاقت اس کے پاس ہے وہ ایک مولے کو تو کیا ساری دنیا اپنے قدموں پر جھکانے کے لیے کافی ہے۔ لڑکی کا یہ لاشعوری احساس بعد کے مکالموں میں اس طرح ظاہر ہوا ہے۔

> ''مولا مارے غصے کے اٹھ کھڑا ہوا لڑکی بھی اٹھی اور اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نرمی سے بولی اسی لیے تو میں نے (لٹھ) تمہارے سر پر نہیں ماری۔ ایسے لٹے لٹے سے لگتے ہو تم، مجھے تو تم پر ترس آ گیا مولا بخش جو ترس کھانے والوں کو کچا چبا جانے کے لیے تیار ہو جاتا تھا لڑکی کے ترس کھانے کو شربت کے میٹھے گھونٹ کی طرح پی گیا۔ لیکن اپنی مردمی بنائے رکھنے کے لیے بولا۔ 'ترس آ گیا تھا تمہیں مجھ پر۔ مولا دہاڑا، لڑکی نے گٹھری کو دونوں ہاتھوں سے تھام لیا اور ذرا سی چونک گئی۔''

یہاں مولا لڑکی کو ہیبت زدہ کرنے کے لیے اسے بتاتا ہے (ہاں مولا گنڈاسے والا) مگر لڑکی مسکرا کر گلی سے جانے لگتی ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب کہ مولا جیسے پتھر سے محبت کا تیر پار ہو چکا ہے۔ وہ لڑکی کے پیچھے پیچھے لپکتا ہے۔ لمبی گلی کے سرے پر راجو اسے نظر آتی ہے۔ آنگنوں میں بیٹھی ہوئی عورتیں دروازوں تک آ گئی ہیں۔ بچے چھتوں پر چڑھ گئے ہیں سبھی کو اندیشہ ہے کچھ ہونے والا ہے۔ لیکن مولا لڑکی کے پاس جا کر کہتا ہے۔ ''تمہیں کچھ نہیں کہوں گا میں بس اتنا بتا دو تم کون ہو؟''

لڑکی جواب میں صرف مسکرادیتی ہے۔ تبھی وہاں موجود ایک بڑھیا مولا کو بتاتی ہے کہ وہ رنگے کے چھوٹے بیٹے کی منگیتر ہے۔

یہ کہانی کا انتہائی نفسیاتی اور نازک موڑ ہے۔ انتقام کی آگ میں بھٹکتے ہوئے مولا کو رنگے کا نام سن کر اشتعال اور نفرت کی گرفت میں آجانا چاہیے تھا۔ لیکن لڑکی کی کشش نے اس کے دل و دماغ پر ایسا جادو کردیا کہ وہ موم کی طرح پگھل گیا۔

پھر ایک اور موقع آتا ہے جب یہی لڑکی اس وقت مولا کے سامنے آتی ہے جب اس نے چودھری مظفر الٰہی کے کہنے پر چرائی گئی بھینسوں کو اپنے احاطے میں جبراً روک لیا ہے۔ اور چودھری کا خوف کھائے بغیر ان مویشیوں کو ان کے اصلی مالکوں کو واپس کر رہا ہے۔ گاؤں کے بہت سے لوگ مولا کی اس غیر معمولی جرأت پر حیرت زدہ ہیں اور مولا کے احاطے میں جمع ہو گئے ہیں۔ انہیں میں راجو بھی ہے اس کے سر پر گھی کی ہانڈی ہے۔ مولا مویشیوں کو ان کے مالک کے سپرد کر کے راجو سے گھی بیچنے کے لیے کہتا ہے۔ وہ راجو سے پوچھتا ہے کہ "کیا یہ گھی بیچوگی؟" راجو جرأت مندانہ انداز میں جواب دیتی ہے کہ "ہاں بیچنا تو ہے لیکن تیرے ہاتھ نہیں بیچوں گی کیونکہ تیرے ہاتھ پر میرے رشتے داروں کا خون ہے۔" راجو کی جگہ کوئی اور ہوتا تو اب تک مولے کا گنڈاسا اس کی انتڑیوں کے پار ہو چکا ہوتا۔ لیکن مولا یہ سن کر خاموش رہتا ہے اور راجو سے کہتا ہے کہ راجو میرے ہاتھوں پر تو خون ہے ہی اور ابھی ان پر نہ جانے کتنا خون اور چڑھے گا۔ تمہیں گھی بیچنا ہے اور ہمیں خریدنا ہے اس لیے گھی میری ماں کے ہاتھ بیچ دو۔ راجو کافی ردوکد کے بعد گھی بیچنے کے لیے تیار ہو گئی ہے۔ لیکن مولا کی ماں جب اس سے گھی تلوا رہی ہے تو اسے چہرے مہرے سے پہچان کر پوچھتی ہے۔ "تو غلام علی کی بیٹی تو نہیں ہے؟" راجو کے ہاں کہنے پر مولا کی ماں ترازو پھینک دیتی ہے۔ اور راجو کو پھٹکارتے ہوئے اپنے بیٹے مولا سے کہتی ہے کہ "جن پر گنڈاسے چلانے ہیں ان سے گھی کا لین دین نہیں ہوتا۔ یہ گلے کی رنگے کے بیٹے کی منگیتر ہے۔ گلے کی رنگے کے بیٹے کی" یہاں ماں کے ان لفظوں سے مولا کو لگتا ہے کہ جیسے ماں نے اس کے اور راجو کے منھ پر تھپڑ ماردیا ہے۔ راجو چلی گئی ہے اور مولا پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا ہے۔ ماں پوچھتی ہے "تم رو رہے ہو مولے؟" جواب میں مولے کہتا ہے "تو کیا اب روؤں بھی نہیں؟" یہ دوسرا موقع ہے جب فولاد کا بنا ہوا مولا رویا ہے۔ اب مولا اتنا اداس اور اپنے آپ سے بے پرواہ ہو کر زندگی کے دن گذار رہا ہے کہ بجائے گاؤں میں منڈگشتی کرنے کے بس کے اڈّے پر بیٹھا رہنے لگا ہے۔ ایک دن بس اڈّے پر کچھ مسافر بس

سے اترتے ہیں۔ ان میں راجو کا منگیتر گلے بھی ہے۔ اسے چودھری مظفر علی نے بھیجا ہے۔ مولا ان مسافروں کو دیکھ کر اپنے پلنگ سے اٹھ بیٹھتا ہے وہ سمجھ گیا ہے کہ کچھ نہ کچھ ہونے والا ہے۔ تبھی 'گلے' اس کی طرف بڑھتا ہے اور مولا سے کہتا ہے کہ ''مولا چودھری نے تمہارے لیے انعام بھیجا ہے۔ اور کہا ہے کہ یہ انعام سارے گاؤں کے سامنے میں تمہیں دے دوں۔'' مولا چونک کر پوچھتا ہے ''انعام؟'' ''کیسا انعام؟'' جواب میں گلے تڑاخ سے ایک چانٹا مولا کے گال پر جڑ دیتا ہے۔ اور بجلی کی تیزی سے پیچھے ہٹ جاتا ہے۔ سورج کی روشنی میں مولا کا گنڈاسا شعلے کی طرح چمکتا ہے لیکن اس کا اٹھا ہوا ہاتھ جس زاویے پر تھا اسی پر جھکا رہ جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے ''چودھری کو میرا اسلام کہنا اور کہنا کہ انعام مل گیا ہے۔ رسید میں خود پہنچا جاؤں گا'' پھر کچھ رک کر گلے سے کہتا ہے ''رسید تو میں تم کو ہی دے دیتا لیکن تمہیں تو ابھی دولہا بننا ہے۔'' کوئی اور شخص ہوتا تو مولا جیسا خونخوار آدمی گنڈاسے سے اس کا پیٹ پھاڑ دینے میں تاخیر نہیں کرتا، لیکن راجو کی محبت نے اس کے دل میں جس نرمی اور حلاوت کو جنم دیا تھا اس نے مولا کو گنڈاسا اٹھانے سے روک دیا۔ اسی دوران مولا کی ماں وہاں آ گئی اس نے وحشت ناک لہجے میں مولا کو للکارا اور کہا۔ ''تجھے گلے نے تھپڑ مارا اور تو پی گیا تیرا گنڈاسا کیوں نہ اٹھا؟'' وہ اپنا سر پیٹنے لگتی ہے۔ میں نے تو تیرے گنڈاسے کو کبھی زنگ نہیں لگنے دیا۔ مولا! مولا ماں کی بات سن کر رونے لگتا ہے۔ ماں پوچھتی ہے۔ ''تو رو رہا ہے مولا؟'' مولا ماں سے کہتا ہے۔ ''تو کیا اب روؤں بھی نہیں؟''

افسانہ نگار نے اس پورے افسانے کا تانا بانا مولا بخش عرف مولا کے اندر محبت کی کرن کو تلاش کر کے قارئین کے سامنے پیش کرنے کے لیے بُنا ہے۔ اور وہ اس میں کامیاب بھی ہوا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے کامیاب افسانوں میں یہ ان کا ایک نمائندہ افسانہ ہے۔ اگرچہ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں عام طور پر یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ وہ طوائفوں، مجرموں، ڈاکوؤں اور دلالی کرنے والے جیسے منفی کرداروں کے اندر سے مثبت انسانی پہلوؤں کی تلاش و جستجو کرتے رہے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''گنڈاسا'' بھی اسی طرح کا ایک کامیاب افسانہ ہے۔ اس افسانے میں مولا بخش نام کا جو مرکزی کردار ہے اور جسے افسانے میں مولے کے نام سے متعارف کرایا گیا ہے۔ بنیادی طور پر منفی انداز کا نہیں ہے۔ حالات کے 'جبر' نے اسے سنگلاخ و سنگین بننے پر مجبور کر دیا ہے۔

مختصر یہ کہ افسانہ ''گنڈاسا'' میں فنی پختہ کاری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے اور افسانہ نگار

نے پورے افسانہ میں پنجاب کی دیہاتی زندگی کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ دراصل صدیوں پرانی روایت کا عکس ہے، افسانہ کا ابتدائیہ اور انتہائیہ دونوں پرکشش ہیں اور حیرت زدہ کرتے ہیں۔ گویا ابتدا سے انتہا تک افسانے کا قاری اس تجسّس میں ہے کہ آگے کیا ہوگا۔ افسانہ کی خاص بات یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے جس موضوع کا انتخاب کیا ہے اس کے حسن ترتیب سے یہ پتہ چلتا ہے کہ عام ترقی پسندانہ رجحان سے ذرا الگ ہٹ کر ایک ایسی کہانی کا پلاٹ افسانہ نگار نے تیار کیا ہے جو نیا بھی ہے اور منفرد بھی۔ انتقام کے جذبے کو محبت کی آگ سے ٹھنڈا کرنے کی اس سے عمدہ مثال اور کیا ہو سکتی ہے۔

■○■

Hasnain Sialvi

پرمیشر سنگھ

اردو کے افسانوی ادب میں تقسیم ہند اور اس کے نتیجے میں پورے برصغیر میں پھوٹ پڑے فرقہ وارانہ فسادات پر اتنی کثیر تعداد میں افسانے لکھے گئے جتنے شاید ہی ملک کی کسی اور زبان میں لکھے گئے ہوں۔ لیکن ان میں سے زیادہ تر افسانوں پر (بہت کشادہ دلی سے بھی) اگر نظر ڈالی جائے تو اخبار کی رپورٹنگ سے آگے نہیں ہیں۔ کچھ ہی افسانے ایسے ہیں جنھیں فرقہ وارانہ فسادات پر اہم ہونے کی سند دی جا سکتی ہے، یہ اس لیے بھی کہ افراتفری، نفرت اور انسانیت سوزی کے اس عہد میں لکھنے والوں کے یہاں جو ذہنی ہیجان برپا ہوا اس نے انہیں اس تخلیقی یکسوئی کے ساتھ سوچنے اور اس سوچ کو تخلیقی سطح پر ظاہر کرنے کی حالت ہی میں نہیں چھوڑا تھا۔ زیادہ تر افسانہ نگاروں نے فسادات کے موضوع پر اپنا فوری ردِّعمل ظاہر کیا اور ان کے افسانے اخبار کے سامنے کی رپورٹ بن کر رہ گئے۔ اس موضوع پر جو چند کامیاب افسانے لکھے گئے ان میں احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''پرمیشر سنگھ'' بھی ہے۔ جب بھی تقسیم ہند کے تعلق سے فرقہ وارانہ فسادات پر لکھے گئے افسانوں کا تذکرہ آئے گا۔ اس میں ''پرمیشر سنگھ'' کی حیثیت اور اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکے گا۔

احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگار کی حیثیت سے خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی ذہنی حالت اور نفسیات پر ہی گہری نظر نہیں رکھتے بلکہ ان حرکات و سکنات کا بھی معروضی ڈھنگ سے مطالعہ کرتے ہیں جو مخصوص حالات میں ان کے کردار اپناتے ہیں یا اپنا سکتے ہیں۔ ان کی ایک اور خوبی یہ بھی ہے کہ وہ افسانے سے متعلق ماحول اور اس فضا جسے انہوں نے افسانے میں پیش کیا ہوتا ہے، اس کی باریک سے باریک اور چھوٹی سے چھوٹی ان اکائیوں کو بھی نظرانداز نہیں کرتے جو ان کے افسانوں کو پراثر اور مکمل بنانے میں کام آ سکتی ہوں، ساتھ ہی کہانی پر اپنی طرف سے کچھ تھوپنے کی کوشش نہیں کرتے، ایسا لگتا ہے جیسے وہ کہانی کو نہیں کہانی انہیں اپنے ساتھ لیے چل رہی ہے۔

افسانہ پرمیشر سنگھ تقسیم ہند کے بعد ہوئے فسادات کا ایک ایسا فطری منظرنامہ ہے جس

میں کہانی کا مرکزی کردار پر میشر سنگھ جو ایک سکھ ہے اپنے بیٹے کرتار سنگھ سے محروم ہو گیا ہے، یہ افسانہ ہندو پاک کی سرحد کے ادھر قریب پندرہ کلومیٹر پر واقع ایک چھوٹے سے پنجابی گاؤں کی فضا میں شروع ہوتا ہے۔ گاؤں اس راستے سے ملحق آباد ہے جہاں سے مسلم مہاجرین کے قافلے پاکستان کی طرف اور پاکستانی پنجاب کے ہندو سکھ مہاجرین ہندوستان کی طرف کوچ کر رہے ہیں۔ راستے پر سکھوں کا ایک جتھا موجود ہے جو مہاجرین کو لوٹنے اور ان سے بدلہ لینے کی نیت سے مورچہ جمائے ہوئے ہے۔ تبھی پانچ سال کا ایک مسلم بچہ جس کا نام اختر ہے اس قافلے سے بچھڑ جاتا ہے جو ہندوستان سے لٹ لٹا کر پاکستان کی طرف ہجرت کر رہا ہے۔ پر میشر دیکھتا ہے کہ ایک لڑکا بے یار و مددگار ہے اور قافلے سے بچھڑ گیا ہے۔ وہ لپک کر بچے کو اٹھا لیتا ہے۔ اور اسی لمحے اسے اپنے کھوئے ہوئے بیٹے ''کرتار سنگھ'' کی یاد آ جاتی ہے۔ افسانے کا یہ بہت ہی نازک مقام ہے جہاں اپنے بیٹے کے تلف ہو جانے سے ذہنی طور پر گھائل ہوا پر میشر انتقامی جنون کے باوجود اس انسانی جذبے اور احساس سے روشناس ہوتا ہے جس میں اسے اختر کے روپ میں اپنے بیٹے کرتار سنگھ کی جھلک دکھائی دے جاتی ہے۔ یہاں احمد ندیم قاسمی نے جو کشمکش پر میشر سنگھ اور اس کے دیگر سکھ ساتھیوں کے مابین دکھائی ہے وہ کہانی کے تاثر کو آگے بڑھاتی ہے۔ پر میشر سنگھ کے ساتھی مسلمان لڑکے اختر کو قتل کرنے پر آمادہ ہیں۔ لیکن پر میشر سنگھ اپنے بیٹے کرتار سے محروم ہونے اور انتقام کی آگ میں جلتے رہنے کے باوجود اختر کو قتل نہیں کرنے دیتا۔ وہ اس مسلمان بچے کو اس جذبے سے بچانا چاہتا ہے کہ اسے اختر کے روپ میں اس کا اپنا بیٹا کرتار مل گیا ہے۔ وہ اپنے سکھ ساتھیوں سے اختر کو بچانے کے لیے جھگڑتا ہے۔ افسانے کی زبان میں پر میشر اپنے ساتھیوں سے یوں کہتا ہے۔ ''مارو نہیں یارو'' پر میشر سنگھ کی آواز میں پکار تھی۔ ''اسے مارو نہیں۔ اتنا ذرا سا تو ہے۔ اور اسے بھی تو اسی واہگرو نے پیدا کیا ہے جس نے...'' ''پوچھ لیتے ہیں'' کہ ایک اور سکھ بولا۔ اور پھر اس نے سہمے ہوئے اختر کے پاس جا کر کہا۔

''بولو تمہیں کس نے پیدا کیا ہے؟ خدا نے۔۔ کہ واہگرو نے؟''

اختر نے اس ساری خشکی کو نگلنے کی کوشش کی جو اس کی زبان کی نوک سے لیکر اس کی ناف تک پھیل چکی تھی۔ آنکھیں جھپک کر اس نے آنسوؤں کو گرا دینا چاہا جو ریت کی طرح اس کے پپوٹوں میں کھٹک رہے تھے۔ اس نے پر میشر سنگھ کو یوں دیکھا جیسے ماں کو دیکھ رہا ہو۔ منہ میں گئے ہوئے آنسوؤں کو تھوک ڈالا اور بولا ''پتہ نہیں'' وہ یہ نہیں سمجھ پا رہا ہے کہ میان سے نکلی ہوئی کرپانیں

کسی بھی پل اس کا سر دھڑ سے الگ کرسکتی ہیں۔ وہ معصوم ہے اور خطرے کو بھانپ لینے کی صلاحیت سے ناواقف ہے۔ اختر معصومانہ انداز میں جواب دیتا ہے کہ "پتا نہیں۔ ماں تو کہتی تھی کہ میں بھوسے کی کوٹھری میں پڑا ملا تھا۔" بچے کے معصومیت سے بھرے جواب پر پرمیشر سنگھ کے سارے ساتھی ٹھٹھا مار کر ہنستے ہیں۔ لیکن پرمیشر سنگھ روتی ہوئی آواز میں کہتا ہے۔

"سب بچے ایک سے ہوتے ہیں یارو۔ میرا کرتارا بھی تو یہی کہا کرتا تھا۔ وہ بھی تو اس کی ماں کو بھوسے کی کوٹھری میں پڑا ملا تھا۔"

پرمیشر سنگھ کی رقت انگیز گفتگو سے اس کے دیگر ساتھی اپنا ارادہ موقوف کر دیتے ہیں کرپانیں میان کے اندر چلی جاتی ہیں۔ پرمیشر سنگھ ننھے اختر کو ساتھ لے کر اپنے گھر کی طرف لوٹتا ہے۔ ساتھی صلاح دیتے ہیں کہ اس کے کیس بڑھوا کر پگڑی بندھوا دینا۔ پرمیشر جھپٹ کر اختر کو اٹھا لیتا ہے۔ لیکن فوراً ہی اسے گود سے اتار کر جھاڑیوں کی طرف لپکتا ہے۔ لوٹتا ہے تو پرمیشر کی مٹھی بند ہے۔ وہ بند مٹھی اختر کی طرف بڑھا کر کہتا ہے کہ "لے بیٹے" اس کے ساتھ ہی وہ اپنی دو انگلیوں کے بیچ جھری کھول دیتا ہے۔ اختر دیکھتا ہے کہ پرمیشر کے ہاتھ میں تتلی ہے اختر اسے اپنی مٹھی میں لینے کے لیے ہاتھ بڑھاتا ہے اور تتلی کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے تو تتلی اختر کی گرفت سے بچ کر نکل جاتی ہے۔ لیکن اختر کی انگلیوں پر اپنے پر کے رنگوں کے نشان چھوڑ جاتی ہے۔ بچہ اداس ہو گیا ہے۔ پرمیشر سنگھ اپنے ساتھیوں سے کہتا ہے کہ "سب بچے ایک جیسے کیوں ہوتے ہیں یارو؟ کرتارے کی تتلی اڑ جاتی تھی تو وہ بھی یوں ہی منہ لٹکا لیتا تھا۔" پرمیشر سنگھ اختر کو لے کر گھر پہنچتا ہے۔ یہ وہ گھر ہے جو کسی مسلمان کے پاکستان ہجرت کر جانے کی وجہ سے خالی ہوا تھا۔ اور گاؤں کی پنچایت نے اسے پرمیشر سنگھ کو رہنے کے لیے دے دیا تھا۔ گھر میں پرمیشر کی بیوی بیٹی اور وہ خود ہے۔ بیٹا کرتار بدامنی میں کہیں غائب ہو چکا ہے۔ لیکن یہ گھر پرمیشر کو اب بھی ایک مسلمان کا ہی گھر لگتا ہے۔ یہ افسانے کا ایک نفسیاتی پہلو ہے جسے احمد ندیم قاسمی نے انتہائی فنکارانہ ڈھنگ سے ابھارا ہے۔ اس منظر کشی کو ملاحظہ کیجیے:

"وہ ایک مہینے سے اس گھر میں مقیم تھا مگر ہر رات اس کا معمول تھا کہ پہلے سوتے میں بے تحاشا کروٹیں بدلتا تھا پھر بڑبڑانے لگتا اور پھر اٹھ بیٹھتا۔ بڑی ڈری ہوئی سرگوشی میں بیوی سے کہتا۔ "سنتی ہو یہاں کوئی چیز قرآن پڑھ رہی ہے"۔ بیوی اسے محض "اونہہ" سے ٹال کر سو جاتی۔ مگر امر کور کو سرگوشی کے بعد

رات بھر نیند نہ آتی تھی۔ اسے اندھیرے میں بہت سی پرچھائیاں قرآن پڑھتی
نظر آتیں۔ اور جب ذرا سی پو پھٹتی تو وہ کانوں میں انگلیاں دے لیتی۔ وہاں
ضلع لاہور میں ان کا گھر مسجد کے پڑوس میں تھا اور جب صبح اذان ہوتی تھی تو
کیسا مزا آتا تھا۔ ایسا لگتا تھا جیسے پورب سے اجالا پھوٹنے لگا ہے۔"

پرمیشر سنگھ کی اس نئے گھر میں جو ذہنی حالت ہے اس کی عکاسی کرتے ہوئے افسانہ اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں پرمیشر سنگھ ایک مسلمان بچے اختر کو کندھے پر لیے ہوئے گھر میں داخل ہوتا ہے۔ بیوی جو چھاج میں گیہوں پھٹک رہی ہوتی ہے پرمیشر کو دیکھ کر پوچھتی ہے کہ "یہ کون ہے؟" پرمیشر سنگھ جواب دیتا ہے کہ "ڈرو نہیں یہ بالکل کرتارے جیسا ہے۔ یہ بھی اپنی ماں کو بھوسے کی کوٹھری میں پڑا ملا تھا۔ یہ بھی تتلیوں کا عاشق ہے اس کا نام 'اختر ہے'" نام سن کر ہی پرمیشر سنگھ کی بیوی آپے سے باہر ہو جاتی ہے اور کڑک کر کہتی ہے کہ:

"گیا تھا سورما ڈاکہ ڈالنے اور اٹھا لایا یہ ہاتھ بھر کا لونڈا۔ ارے کوئی لڑکی ہی
اٹھا لاتا تو ہزاروں میں نہ سہی ایک دو سو میں تو بک جاتی۔ اس اجڑے گھر کا
کھاٹ کھٹولا بن جاتا۔ پگلے تجھے کچھ ہو گیا ہے۔ دیکھتا نہیں یہ لڑکا مسلا ہے۔
جہاں سے اٹھا لائے ہو وہیں ڈال آؤ اور خبردار جو اس نے میرے چوکے میں
پاؤں رکھا۔"

پرمیشر اور اس کی بیوی کے درمیان اختر کے معاملے کو لے کر کافی دن تک تناتنی چلتی ہے۔ پرمیشر سنگھ اختر کو اپنے کھوئے بیٹے کرتار سنگھ کا نعم البدل مان کر اپنا چکا ہے۔ لیکن اس کی بیوی اور اس کی بیٹی امر کور اختر کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ بیوی لگاتار پرمیشر سے جھگڑتی رہتی ہے کہ وہ اختر کو گھر سے نکال باہر کرے۔ لیکن پرمیشر ماننے کے لیے تیار نہیں ہے۔ بیوی کے یہ کہنے پر کہ جہاں سے اٹھا لایا ہے وہیں پھینک آ۔ پرمیشر غصے میں آگ بگولا ہو کر جواب دیتا ہے کہ "تجھے نہ پھینک دوں باہر" دونوں کے بیچ کافی تکرار ہوتی ہے۔ رفتہ رفتہ پرمیشر اپنی بیوی کو اس بات کے لیے تیار کر لیتا ہے کہ وہ چاہے انچاہے اسے گھر میں رہنے دے۔

پرمیشر کے سامنے اختر کے معاملے کو لے کر کشمکش کا ایک نازک لمحہ اس وقت آیا جب شہر کا انتظامیہ اغوا کی گئی لڑکیوں اور بچیوں بچوں کی جانچ پڑتال کرنے کے لیے آتا ہے۔ پرمیشر یہ سوچ کر تشویش میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ کہیں انتظامیہ کے حکام اختر کو اس سے چھین کر نہ لے جائیں یا

گاؤں کے لوگ افسروں کو یہ نہ بتا دیں کہ پرمیشر نے ایک مسلمان لڑکے کو اپنے گھر میں رکھ چھوڑا ہے۔ وہ بھاگا بھاگا گرنتھی کے پاس جاتا ہے اور اس سے درخواست کرتا ہے کہ وہ ضلع افسران کو اختر کے بارے میں اطلاع نہ دیں مزید پیش بندی کے نقطۂ نظر سے یہ سب انتظام کر کے پرمیشر سنگھ اطمینان سے گھر آجاتا ہے افسران گاؤں میں مسلم اغوا شدہ بچوں لڑکیوں کی تلاشی لے کر واپس چلے جاتے ہیں۔ لیکن افسانہ اختر کی جس نفسیات کا خصوصیت کے ساتھ اظہار کرتا ہے وہ یہ ہے کہ بچہ معصوم ہوتے ہوئے بھی یہ نہیں بھول پا رہا ہے کہ وہ مسلمان ہے اور اپنی ماں سے بچھڑ گیا ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جس نے کہانی کو شدید طور پر پراثر بنا دیا ہے۔ مسلم معاشرے کے پیدائشی اثرات جو اختر کے شعور اور لاشعور دونوں پر مرتسم ہیں وہ اس کی بات چیت میں بار بار ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ ادھر پرمیشر سنگھ کی بیٹی اور بیوی دونوں ہی اختر کو اپنانے کے لیے راضی نہیں ہو پا رہی ہیں۔ گرنتھی پرمیشر سنگھ کو مشورہ دیتا ہے کہ:-

> ''کل سے لڑکا خالصے کی سی پگڑی باندھے گا۔ کڑا پہنے گا، دھرم شالہ آئے گا اور اسے پرشاد کھلایا جائے گا اور اس کے کیسوں کو قینچی نہیں چھوئے گی اور اگر چھوگئی تو کل ہی گھر خالی کر دینا سمجھے۔''

''جی'' جی کہہ کر پرمیشر سنگھ گرنتھی کا حکم مان لیتا ہے۔ چند ہی دن بعد اختر کو دوسرے سکھ لڑکوں سے پہچان پانا مشکل ہو جاتا ہے۔ افسانے کی زبان میں:

> ''وہی کانوں کی لوؤں تک کس کر بندھی ہوئی پگڑی، وہی ہاتھ کا کڑا، وہی کچھیرا جب وہ گھر میں آکر پگڑی اُتارتا تھا تو اس کے غیر سکھ ہونے کا راز کھلتا تھا لیکن اس کے بال دھڑا دھڑ بڑھ رہے تھے۔ پرمیشر کی بیوی ان بالوں کو چھو کر خوش ہوتی تھی۔ ذرا ادھر آ امر کورے۔ یہ دیکھ کیس بڑھ رہے ہیں۔ پھر ایک دن جوڑا بندھے گا۔ کنگھا لگے گا اور اس کا نام رکھا جائے گا کرتار سنگھ۔''

لیکن بیٹی امر کور ماں کی بات سن کر خوش نہیں ہوتی وہ ناگواری سے جواب دیتی ہے ''نہیں ماں جیسے واہگرو جی ایک ہیں اور گرنتھ صاحب بھی ایک ہیں اور چاند ایک ہے۔ اسی طرح کرتارا بھی ایک ہی ہے۔ میرا ننھا منا بھائی'' وہ پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے اور مچل مچل کر کہتی ہے۔ ''میں اس کھلونے سے نہیں بہلوں گی۔ ماں میں جانتی ہوں یہ مسلا ہے۔ جو کرتارا ہوتا ہے وہ مسلا نہیں ہوتا'' امر کور کی ماں فوراً بیٹی کی بات سے اتفاق کرتی ہوئی کہتی ہے کہ ''میں کب کہتی ہوں کہ یہ سچ مچ

کا کرتارا ہے۔ میرا چاند سالاڈلا بیٹا۔''

اس طرح امر کور اس کی ماں اور پرمیشر سنگھ کے بیچ کشاکش کا ایک لمبا دور چلتا ہے۔ پرمیشر سنگھ کی بیوی شوہر کے دباؤ میں آکر اختر کو قبول کرنے کے لیے مجبور ہے۔ لیکن امر کور اس پر بھی راضی نہیں۔ ادھر پرمیشر سنگھ اپنے گمشدہ بیٹے کرتار کے روپ میں اختر کے لیے باپ کے سارے دروازے کھول چکا ہے۔ اب اختر بھی اپنی ماں کو بھولنے لگا ہے۔ لیکن وہ امر کور اور اس کی ماں سے مانوس نہیں ہوا ہے۔ افسانے کے لفظوں میں:-

''جب تک پرمیشر سنگھ گھر میں رہتا وہ اس سے چمٹا رہتا اور جب وہ کہیں باہر جاتا تو اختر اس کی بیوی اور امر کور کی طرف یوں دیکھتا رہتا جیسے ان سے صرف ایک پیار کی بھیک مانگ رہا ہو۔''

اسی دوران ایک دن اختر بیمار ہو جاتا ہے۔ پرمیشر سنگھ اس کی بیماری سے پریشان ہے۔ وہ وید کے یہاں سے اس کو دوا لا کر دیتا ہے۔ اختر کو پیاس لگتی ہے تو وہ امر کور سے پانی مانگتا ہے۔ امر کور جو سامنے دہلیز پر بیٹھی کھجور کے پتوں سے چنگیر بنا رہی ہے اختر کو پانی نہیں دیتی۔ دونوں بچوں میں تکرار ہو جاتی ہے۔ وہ اپنی ماں سے کہتی ہے:

''کیوں پلاؤں پانی؟ کرتارا بھی اسی طرح کسی سے پانی مانگ رہا ہوگا۔ کسی کو اس پر ترس نہ آئے تو ہمیں کیوں ترس آئے اس پر۔''

پرمیشر سنگھ اختر کے لیے پانی لانے کو اپنی بیوی سے کہتا ہے اور دوسری طرف اختر کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے کہ ''بیٹے یہ بھی تو تمہاری ماں ہے'' لیکن اختر اس بات کو ماننے سے انکار کرتے ہوئے غصے میں کہتا ہے۔

''یہ تو سکھ ہے۔ میری ماں پانچ وقت نماز پڑھتی ہے اور بسم اللہ کہہ کر پانی پلاتی ہے۔'' پرمیشر کی بیوی پانی کا پیالہ بھر کر لاتی ہے تو اختر پیالے کو دیوار پر پٹک دیتا ہے۔ کہتا ہے۔ ''تمہارے ہاتھ سے نہیں پئیں گے۔''

افسانے کا یہ پورا اقتباس پرمیشر سنگھ اس کی بیوی اور بیٹی امر کور نیز اختر کی نفسیاتی الجھنوں کی سلوٹیں قاری کے سامنے لاتا ہے۔ پرمیشر اپنے حقیقی بیٹے کرتارے کی جگہ اختر کو اپنانے کے شدید جذبے میں گرفتار ہے۔ ''پرمیشر کی بیوی'' اختر کو کرتارے کا نعم البدل نہ مانتے ہوئے بھی شوہر کے دباؤ میں اختر سے وابستہ ہونے کے لیے مجبور ہے۔ لیکن بیٹی امر کور اسے بھائی کا پیار نہیں

دے پا رہی ہے۔ افسانہ نگار نے اختر کی نفسیات کے ایک اور اہم پہلو سے پردہ اٹھایا ہے۔ وہ یہ کہ کڑا کچھا پہننے اور کیس بڑھا کر پگڑی باندھ لینے کے باوجود بھی اختر کے پیدائشی سنسکار اسے یہ نہیں بھولنے دے رہے ہیں کہ وہ مسلمان ہے اور پاکستان ہجرت کرتے ہوئے اپنی ماں سے بچھڑ گیا ہے۔ بیماری کی حالت میں اختر اب بھی قرآن کی وہ آیتیں پڑھتا ہے جو اس کی ماں نے بچپن میں اسے یاد کرادی ہیں۔ اس پوری فضا کو افسانہ نگار نے بڑے پر اثر ڈھنگ سے افسانے میں یوں پیش کیا ہے:

> ''اختر کی بیماری کی حالت میں ایک بار پرمیشر سنگھ سوتے سے بڑبڑا کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اپنی بیوی کو دھیرے سے پکار کر کہتا ہے۔ ''اجی سنتی ہو۔ یہاں کوئی چیز قرآن پڑھ رہی ہے'' اور بیوی نے پرمیشر سنگھ کی پرانی عادت کہہ کر ٹالنا چاہا ہے۔ پھر ایک دم بڑبڑا کر اٹھ بیٹھی ہے۔ اور بیٹی امرکور کی طرف آہستہ سے ہاتھ بڑھا کر بولتی ہے۔ ''بیٹی سنو تو سچ مچ کوئی چیز قرآن پڑھ رہی ہے'' ایک پل کے لیے سناٹا چھا گیا ہے اور پھر امرکور چیخ کر اٹھ بیٹھتی ہے۔ امرکور کی چیخ کے ساتھ ہی بیمار اختر کی چیخ بھی نکل جاتی ہے۔ پرمیشر سنگھ تڑپ کر بیمار اختر کو اپنی چھاتی سے لگا لیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ ''کیا ڈر گئے ہو بیٹے؟'' اختر جواب دیتا ہے کہ ''ابھی کسی کی چیخ نکلی تھی پرمیشر سنگھ اسے بتاتا ہے کہ امرکور چیخی تھی۔ اسے لگا تھا کہ کوئی چیز قرآن پڑھ رہی ہے۔ قرآن کی بات سن کر معصوم اختر اعتراف کرتا ہے کہ قرآن کوئی اور نہیں قرآن وہ خود پڑھ رہا تھا۔''

اختر کا جواب سن کر امرکور ایک بار پھر چیختی ہے۔ ماں نے گھر میں چراغ جلا دیا ہے۔ اس منظر کو افسانہ نگار نے بڑے مؤثر انداز میں اس طرح پیش کیا ہے:

> ''بیوی نے جلدی سے چراغ جلایا اور امرکور کی کھاٹ پر بیٹھ کر وہ دونوں اختر کو یوں دیکھنے لگیں جیسے وہ ابھی دھواں بن کر دروازے کی جھریوں میں سے باہر اڑ جائے گا اور باہر سے ایک ڈراؤنی آواز آئے گی۔ ''میں جن ہوں میں کل رات پھر قرآن پڑھوں گا۔'' لیکن پرمیشر سنگھ پرسکون انداز میں اختر سے پوچھتا ہے کہ ''بیٹے کیا پڑھ رہے تھے تم؟'' اختر پرمیشر سے پوچھتا ہے کہ ''پڑھ کر سناؤں؟'' پرمیشر کے 'ہاں' کہنے سے اختر ''قل ہواللہ احد'' پڑھنے لگتا ہے۔

اپنی عادت کے مطابق بچہ ''کفواً احد'' پر پہنچ کر اپنے گریبان میں 'چھو' کرتا ہے اور پھر پرمیشر کی طرف مسکرا کر دیکھتے ہوئے کہتا ہے ''تمہارے سینے پر بھی 'چھو' کردوں''، پرمیشر سنگھ بچے کی محبت میں اتنا از خود رفتہ ہو جاتا ہے کہ ایک دم اپنے گریبان کا بٹن کھول دیتا ہے اور اختر سے کہتا ہے کہ ''چھو کر دے بیٹا'' پھر اختر سے پوچھتا ہے کہ ''کیا نیند نہیں آئی تھی؟'' اختر کا یہ جواب سن کر کہ ماں یاد آ گئی تھی پرمیشر سنگھ ملول ہو جاتا ہے۔ اختر کہہ رہا ہے کہ ''اماں کہتی ہے نیند نہ آئے تو تین بار قل ہو اللہ پڑھو نیند آ جائے گی۔ اب آ رہی تھی پر امر کور نے ڈرا دیا۔'' پرمیشر سنگھ اختر کو دلاسا دیتے ہوئے کہتا ہے۔ ''پھر سے پڑھ کر سو جاؤ روز پڑھا کرو، اونچے اونچے پڑھا کرو۔ اسے بھولنا نہیں ورنہ تمہاری ماں تمہیں مارے گی۔ لو اب سو جاؤ'' پرمیشر سنگھ اختر کو لٹا کر اس پر لحاف ڈال دیتا ہے۔'' کہانی کا یہ حصہ بچہ کی سہمی نفسیاتی کیفیت، پرمیشر سنگھ کے دل میں اس کے لیے اٹڈے پیار اور اس کی بیوی، بیٹی کی اختر سے ناوابستگی کی فطری عکاسی کرتے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ دھیرے دھیرے اختر کے بال بڑھ آتے ہیں ننھے سے جوڑے میں کنگھا بھی اٹکنے لگا ہے۔ کبھی گاؤں والوں کی طرح پرمیشر سنگھ کی بیوی اسے کرتارا ہی کہنے لگی ہے اور پہلے کے مقابلے میں اس سے زیادہ شفقت سے پیش آتی ہے۔ مگر امر کور اختر کو یوں دیکھتی ہے جیسے وہ کوئی بہروپیا ہو اور جو ابھی پگڑی اور کیس اتار کر پھینک دیگا اور ''قُل ہُو اللہ'' پڑھتا ہوا واپس ہو جائے گا۔''

اتنا سب کچھ ہونے کے باوجود اختر نہ اپنا مسلمان ہونا بھولتا ہے اور نہ ہی گاؤں کے دوسرے بچے یا بھولی اختر کو کرتار سنگھ ماننے پر دل سے تیار ہوتے ہیں۔ جب بھی کبھی آپس میں جھگڑا ہوتا ہے تو اختر کو مسلا کہہ کر ہی چڑھایا جاتا ہے۔ جس کے جواب میں اختر ان بچوں کو سکھڑا کہہ کر گالی دیتا ہے۔ بچوں میں ایسے جھگڑے آئے دن ہوتے ہیں۔ پرمیشر سنگھ چپ چاپ یہ سب دیکھتا اور سہتا رہتا ہے۔ ایک دن جب سارے لڑکے اس پر ٹوٹ پڑے تو پرمیشر سنگھ نے اختر کو ان کے چنگل سے بچایا اور پھر اسے ایک طرف لے جا کر بولا۔

''سنو بیٹے میرے پاس رہو گے یا اماں کے پاس جاؤ گے'' افسانے کا یہ مقام

بھی بہت نازک کیفیت لے کر سامنے آیا ہے۔ ننھا اختر پرمیشر سنگھ کے سوال کا
کوئی جواب نہیں دے پا رہا ہے۔ کچھ دیر پرمیشر سنگھ کی آنکھوں میں آنکھیں
ڈال کر سوچتا رہتا ہے اور پھر مسکرا کر کہتا ہے کہ ''اماں کے پاس جاؤں گا۔''

لیکن یہ کہتے ہوئے اختر کا ذہن تذبذب میں ہے۔ ایک طرف اس کے دل میں ماں کی یاد اور اس کے لیے فطری کشش موجود ہے تو دوسری طرف پرمیشر سنگھ کا وہ پیار ہے جو اس نے باپ بن کر اختر کو دیا ہے۔ اس تذبذب میں جب پرمیشر اختر سے پوچھتا ہے کہ ''کیا میرے پاس نہیں رہوگے؟'' تو اختر بھولے پن سے جواب دیتا ہے۔ ''تمہارے پاس بھی رہوں گا۔'' پرمیشر سنگھ اختر کا یہ معصومانہ جواب سن کر اس کو سینے سے لگالیتا ہے اور اس کی آنکھوں سے آنسو ٹپکنے لگتے ہیں۔ اسی کشمکش میں افسانہ اور آگے بڑھتا ہے۔ پرمیشر سنگھ کو یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ اختر کو سکھ بنا کر اپنے پاس رکھنا کوئی اچھا انسانی رویہ نہیں ہے۔ وہ اسے اس کی ماں سے الگ کرنے کا مجرم ہے۔ ایک رات جب چاند نکلا ہوا ہے اور چاروں طرف چاندنی چٹکی ہوئی ہے۔ پرمیشر اختر کی انگلی پکڑ کر دالان میں آتا ہے اور اس سے کہتا ہے۔ ''آج دن بھر خوب سوئے ہو بیٹا۔ چلو آج ذرا گھومنے چلتے ہیں۔ چاندنی رات ہے'' پرمیشر سنگھ اختر کو کمبل میں لپیٹ کر کندھے پر بٹھالیتا ہے اور کھیتوں کی طرف نکل جاتا ہے۔ یہاں افسانہ اپنے نقطۂ عروج کو چھو رہا ہے۔ پرمیشر سنگھ بچے سے کہہ رہا ہے:

> ''یہ چاند جو پورب سے نکل رہا ہے نا بیٹے یہ جب ہمارے سر پر پہنچے گا تو صبح ہو جائے گی۔'' اختر چاند کی طرف دیکھنے لگا ہے۔ پرمیشر سنگھ اسے بتا رہا ہے کہ یہ چاند جو یہاں چمک رہا ہے نا یہ وہاں بھی چمک رہا ہوگا تمہاری ماں کے دیس میں۔'' اختر معصومیت سے پوچھتا ہے ''ہم چاند دیکھ رہے ہیں تو کیا ماں بھی چاند دیکھ رہی ہوگی؟'' پرمیشر اختر کے سوال کا جواب ہاں میں دے کر اس سے پوچھتا ہے کہ ''کیا تم ماں کے پاس جانا چاہو گے؟'' اختر ہاں میں جواب دے کر پرمیشر سے کہتا ہے۔ ''پر تم لے تو جاتے نہیں، تم بہت برے ہو، تم سکھ ہو'' پرمیشر سنگھ جواب دیتا ہے۔ ''نہیں بیٹے آج تو تمہیں ضرور لے جاؤں گا۔ تمہاری ماں کی چٹھی آئی ہے۔ وہ کہتی ہے کہ میں اختر بیٹے کے لیے اداس ہوں۔'' اختر جواب دے رہا ہے میں بھی تو اداس ہوں۔''

دونوں کے درمیان یہ مکالمات جاری ہیں۔ پرمیشر دھیرے دھیرے روئے چلا جا رہا

ہے۔ وہ آنسو پونچھ کر اور گلا صاف کر کے اختر سے پوچھتا ہے "گانا سنو گے؟" اختر ہاں میں جواب دیتا ہے۔ لیکن پرمیشر اس سے فرمائش کرتا ہے کہ پہلے تم قرآن سناؤ۔ اختر اچھا کہہ کر "قل ہواللہ" پڑھنے لگتا ہے۔ اور "کفواً احد" پر پہنچ کر اس نے اپنے سینے پر چھوکی اور بولا: "لاؤ تمہارے سینے پر بھی چھو کر دوں" یہ سن کر پرمیشر سنگھ اپنے گریبان کا بٹن کھول دیتا ہے اور گیت گاتا ہوا تیز تیز آگے بڑھنے لگتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اس منظر کی بہت پر اثر ڈھنگ سے ان لفظوں میں عکاسی کی ہے:

"چاند بہت بلند ہو گیا تھا۔ رات خاموش تھی۔ کبھی گنے کے کھیتوں کے پاس گیدڑ روتے اور پھر سناٹا چھا جاتا۔ اختر پہلے گیدڑوں کی آواز پر ڈرا مگر پرمیشر سنگھ کے سمجھانے پر بہل گیا... وہ کچھ دیر ٹیلے پر کھڑا رہا۔ جب اچانک کہیں بہت دور سے اذان کی آواز آنے لگی تو اختر مارے خوشی کے یوں کودا کہ پرمیشر سنگھ بڑی مشکل سے سنبھال سکا۔ اسے کندھے پر سے اتار کر وہ زمین پر بیٹھ گیا اور کھڑے ہوئے اختر کے کندھوں پر ہاتھ رکھ کر بولا۔ "جاؤ بیٹے تمہیں تمہاری ماں نے پکارا ہے۔ بس تم اس کی آواز کی سیدھ میں..."

اذان ہو رہی ہے۔ اختر "شش" کر کے پرمیشر کو بولنے سے روکتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ "اذان کے وقت بولا نہیں کرتے۔" پرمیشر کہتا ہے۔ "پر میں تو سکھ ہوں بیٹے" اختر نے پھر "شش" کہا اور بگڑ کر اسے گھورا۔ پرمیشر نے محبت سے اختر کو گود میں اٹھا لیا اسے پیار کیا اور اذان ختم ہونے کے بعد آنسوؤں کو آستینوں سے پونچھتے ہوئے بھرّائی ہوئی آواز میں بولا:

"میں یہاں سے آگے نہیں جاؤں گا تم جاؤ۔"

یہ وہ جگہ ہے جو ہندوستان کو پاکستان سے الگ کر رہی ہے۔ سرحد کے اس طرف پاکستانی فوجی رائفلوں پر سنگینیں چڑھائے تعینات ہیں پرمیشر اختر کو پاکستان کی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتا رہتا ہے۔ وہ محسوس کر رہا ہے جیسے اس نے اختر اور اس کے مذہب دونوں ہی کو اس کی ماں کو واپس دے دیا ہے، لیکن بچے کے سر پر سکھوں جیسی پگڑی بندھی دیکھ کر پاکستانی فوجی اختر کو روک لیتے ہیں۔ اور پوچھتے ہیں تم کون ہو۔ بچے کا اختر نام سن کر سپاہی حیرت میں پڑ جاتے ہیں۔ ان میں سے ایک آگے بڑھ کر اختر کی پگڑی اتار لیتا ہے۔ اختر کے کیس کھل کر ادھر ادھر بکھر جاتے ہیں۔

افسانے کی زبان میں:

''اختر نے بھنا کر پگڑی چھین لی۔ وہ اپنے سر کو ہاتھ سے ٹٹولتے ہوئے زمین پر لیٹ گیا اور زور زور سے روتے ہوئے بولا میرا کنگھا لاؤ۔ تم نے لے لیا ہے ورنہ میں تمہیں ماردوں گا۔''

افسانہ نگار نے پانچ سالہ معصوم بچے اختر کے کردار کی صحیح تصویر کشی کی ہے۔ اختر سبھی اور بچوں کی طرح اتنا معصوم ہے جو کنگھے اور پگڑی سے بھی اتنا ہی لگاؤ رکھنے لگا ہے جتنا قرآن سے۔ اس کے دل میں مذہبی امتیاز کا کوئی جذبہ ہی نہیں ہے۔ اس کا دل آئینے کی طرح شفاف ہے۔ وہ سپاہیوں کو اپنا مسلم نام اختر بتاتے ہوئے بھی سکھ گھرانے کی طرف سے دیے گئے کنگھے کے لیے سپاہیوں سے لڑتا ہے، سپاہی پلٹ کر اسی ٹیلے کی طرف دیکھتے ہیں۔ جو سرحد کے پار ہے اور جس پر کھڑا پرمیشر سنگھ اختر کو جاتے ہوئے ٹکٹکی لگائے دیکھ رہا ہے۔ سپاہی تعصب کے جنون سے بھر جاتے ہیں۔ اور ان میں سے ایک اپنی رائفل داغ کر پرمیشر کو نشانہ بنا دیتا ہے۔ پرمیشر سنگھ اپنی پگڑی سے اس ران پر پٹی باندھ رہا ہے جس سے رائفل کی گولی آر پار ہوگئی ہے۔

افسانے کا سب سے اہم پہلو یہی ہے۔ پرمیشر سنگھ انسانی رواداری کے لیے خطرے میں پڑ کر بھی ایک مسلم بچے کی نہ صرف حفاظت کرتا ہے بلکہ اسے باپ کا پیار دے کر پرورش بھی کرنا چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ اختر اس کے اسی طرح گم ہوگئے بیٹے کرتارے کا نعم البدل بنے لیکن دھیرے دھیرے پرمیشر سنگھ کے اندر وہ انسانی کشادہ دلی اپنے پنکھ کھولنے لگتی ہے جو اسے اختر کو سکھ بنا کر نہ رکھنے اور اسے اس کے مذہب میں واپس دینے کے لیے راغب کرتی ہے۔

افسانہ اپنے اختتام کی طرف اس طرح گامزن ہے:

''سپاہی جب ایک جگہ جا کر رکے پرمیشر سنگھ اپنی ران پر پٹی باندھ چکا تھا۔ مگر خون اس کی پگڑی کی سیکڑوں پرتوں میں سے پھوٹ آیا تھا۔'' پرمیشر سنگھ چلا کر پوچھتا ہے۔ ''مجھے کیوں مارا تم نے۔ میں تو اختر کے کیس کاٹنا بھول گیا تھا۔ میں تو اختر کو اس کا دھرم واپس دینے آیا تھا۔'' تبھی پرمیشر نظر اٹھا کر دیکھتا ہے تو اسے دور سے اختر بھاگا ہوا آتا دکھائی دیتا ہے اور اس کے کیس ہوا میں اڑ رہے ہوتے ہیں۔''

محبت، ممتا اور انسانی فراخدلی کے گرد گھومتی ہوئی یہ کہانی اپنے قاری پر شدید تأثر چھوڑ کر ختم ہو جاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے اس افسانہ میں تمہید کی کشش اور اختتام کے تاثر کو جس فنی

تخلیق کے قالب میں ڈھالا ہے وہ عوام و خواص دونوں طبقہ کو یکساں طور پر متاثر کرتے ہیں۔ افسانے کے اجزائے ترکیبی میں آہنگ، حسن ترتیب، زبان و بیان کی پر اثر سادگی، موضوع کے ساتھ انصاف اور مکالمات میں توازن موجود ہیں۔ انہوں نے پرمیشر سنگھ کو کردار بنا کر زمانی ساخت، کردار کی داخلی و خارجی کیفیت کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ اس افسانہ کی سب سے بڑی بات یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے پرمیشر سنگھ کو انسان نوازی کے دیوتا کے طور پر پیش کیا ہے اور اختر کو پجاری قرار دیتے ہوئے اس کی ذہنی آسودگی کی راہ بڑی خوبصورتی سے نکالی ہے۔ مجموعی نقطۂ نظر سے یہ افسانہ دراصل مذہبی اور اخلاقی رجحانات کی ہمدردانہ پیش کش ہے لیکن کہیں کہیں جذبات کا عکس بھی صاف نظر آتا ہے۔

■○■

بین

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''بین'' ان کے شاہکار افسانوں میں اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس افسانے میں اپنے فن کو ان مدارج اور منازل تک پہنچا دیا ہے جہاں پہنچ کر افسانہ حقیقت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''بین'' واحد متکلم کے ذریعہ بیان ہوا ہے، اس میں افسانہ نگار اتنا بھی موجود نہیں ہے جتنا اپنے دیگر افسانوں میں۔ وہ افسانے میں رونما ہونے والے واقعات سے قاری کو براہِ راست روبرو ہونے کا موقع دیتا ہے۔ پورے افسانے میں نہ تو افسانہ نگار کی طرف سے کوئی رہنمائی ہے اور نہ ہی توضیح و تبصرہ۔ اس طرح قاری افسانے کے کردار، واقعات اور ماحول کے درمیان شروع سے آخر تک سیدھا رابطہ قائم رکھتا ہے۔ افسانہ ''بین'' اس نقطۂ نظر سے خصوصی توجہ کا مستحق ہے کہ اس میں پیری مریدی، مجاوری اور درگاہی ماحول کے پس منظر میں پنپنے والی بداخلاقی اور نفس پرستی کی نہایت ایمانداری کے ساتھ عکاسی کی گئی ہے۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں اسلامی معاشرے کے ایک ایسے پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے جس پر بہت کم لکھنے والوں کی نظر گئی ہے اور جسے اتنے بھرپور ڈھنگ سے شاید ہی کبھی سامنے لایا گیا ہو۔ اس افسانے میں صداقت اور حقیقت کا وافر رنگ اس لیے بھی ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے بچپن ہی سے درگاہی اور مجاوری ماحول کو بہت نزدیک سے دیکھا اور سمجھا ہے۔ وہ بخوبی جانتے ہیں کہ نام نہاد فقیری اور خرقہ پوشی کے عقب میں کس طرح گھناؤنے اور عفونت انگیز گناہوں کا کھیل کھیلا جاتا ہے۔ اس لیے یہ ممکن ہو سکا کہ وہ افسانے میں ان عریاں سچائیوں کو فنکارانہ ڈھنگ سے ابھار سکیں جو درگاہی ماحول کے لیے عام ہیں۔ سب سے بڑی فنکارانہ خوبی افسانے کی یہ ہے کہ افسانے کا واحد متکلم اپنے قاری کو کہیں یہ نہیں بتاتا کہ افسانے کے مرکزی کردار ''رانو'' کے ساتھ کیا المیہ رونما ہوا ہے۔ لیکن واقعات خود یہ بتا دیتے ہیں کہ درگاہ کا سجادہ نشین ''سائیں حضرت شاہ'' کس گھناؤنے کھیل کا مرتکب ہوا ہے۔

افسانہ ''بین'' ایک لڑکی کی پیدائش کے واقعے سے شروع ہوتا ہے۔ پیروں، فقیروں سے ارادت اور عقیدت رکھنے والے ایک متوسط مسلم گھرانے میں ''رانو'' نام کی ایک ایسی لڑکی پیدا ہوتی ہے جو حسن و خوبصورتی کا نادر نمونہ ہے۔ افسانے کا ایک کردار جو رانو کا باپ ہے۔ بیٹی کی پیدائش پر جو ردِّ عمل ظاہر کرتا ہے اس سے معاشرے میں بیٹی کے تعلق سے جو بیمار رجحانات موجود ہیں ان کی طرف واضح اشارہ ہو جاتا ہے۔ باپ اپنی بیوی کی گود میں چاند جیسا خوبصورت ٹکڑا دیکھ کر اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے منہ لٹکا لیتا ہے۔ لڑکی بڑی ہو جاتی ہے تو اس کی ماں اپنی بیٹی کی پیدائش کے وقت شوہر کے جو تاثرات تھے بیٹی کو بتاتے ہوئے کہتی ہے۔

> ''اگلی رات جب تمہارے باوا نے موقع پا کر تمہیں دیکھا تھا تو اداس ہو گیا تھا اور میں نے کہا تھا ''تم تو کہتے تھے کہ بیٹا ہو یا بیٹی سب خدا کی دین ہے۔ اب کیوں منہ لٹکا لیا ہے'' اور اس نے کہا تھا ''تو نہیں جانتی بھولی عورت تو ماں ہے نا— تو کیا جانے کہ خدا اتنی خوبصورت لڑکیاں صرف ایسے بندوں کو دیتا ہے جن سے وہ بہت خفا ہوتا ہے۔'' اس وقت میرا جی چاہا تھا کہ میں تمہارے بابا کی آنکھیں اس کی کھوپڑی میں سے نکال کر باداموں کی طرح توڑ دوں کیونکہ میری جان وہ تو تمہیں اس طرح دیکھ رہا تھا جیسے چڑیا سانپ کو دیکھتی ہے۔ وہ تمہاری خوبصورتی دیکھ کر ڈر گیا تھا۔ اور پھر اس نے اپنی عمر کے سولہ سترہ سال تم سے ڈرتے ڈرتے گزار دیے۔''

افسانے میں شوہر کا خوبصورت بیٹی کے تعلق سے ظاہر ہوا ردِّ عمل صاف بتاتا ہے کہ مردوں کے تسلط والے سماج میں عورت کی حیثیت اور اہمیت کیا ہے؟ اور اسے کس نظر سے دیکھا جاتا ہے؟ باپ کے لیے بیٹی کا حسن مسرّت کا نہیں خوف کا باعث بنتا ہے۔ حسین بیٹی باپ کے دل میں ایسے اندیشے کو جنم دیتی ہے جو اسے کسی بھی وقت جھیلنے پڑ سکتے ہیں۔ رانو دھیرے دھیرے بڑی ہوتی جاتی ہے۔ پانچ سال کی ہوتے ہوتے رانو کو قرآن پڑھنے کے لیے ایک معلّمہ کے پاس بٹھا دیا جاتا ہے۔ افسانے سے مزید واضح ہوتا ہے کہ:

> ''پھر جب تم پانچ سال کی ہوئیں تو میں نے قرآن شریف پڑھانے کے لیے تمہیں بی بی جی کے پاس بٹھا دیا۔ تب پتا چلا کہ تمہاری آواز بھی تمہاری ہی طرح خوبصورت ہے۔ بی بی جی کے گھر کی دیواروں کے اندر سے قرآن

> شریف پڑھنے والی بچیوں کی آوازیں آتی تھیں تو ان میں سے میری رانوں کی آواز صاف پہچانی جاتی تھی۔ تمہاری آواز میں چاندی کی کٹوریاں بجتی تھیں۔ ایسی کھنک کہ تم چپ بھی ہو جاتی تھیں تو جب بھی چار طرف سے جھنکار سی اٹھتی رہتی تھی۔ پھر یوں ہوا کہ پہلے تم آیت پڑھتی تھیں اور تمہارے بعد تمہاری ہم سبقوں کی آوازیں آتی تھیں۔ یوں جب تم اکیلے پڑھ رہی ہوتی تھیں تو گلی میں سے گزرنے والوں کے قدم رک جاتے تھے اور چڑیوں کے غول منڈیروں پر اتر آتے تھے۔ ایک بار مزار سائیں دولہے شاہ جی کے مجاور سائیں حضرت شاہ ادھر سے گزرے تھے اور تمہاری آواز سن کر انہوں نے کہا تھا۔ ''یہ کون لڑکی ہے جس کی آواز میں ہم فرشتوں کے پروں کی پھڑپھڑاہٹ سن رہے ہیں اور جب تمہیں معلوم ہوا تھا کہ سائیں حضرت شاہ نے تمہارے بارے میں یہ کہا ہے تو تم اتنی خوش ہوئی تھیں کہ رونے لگی تھیں۔''

یہاں افسانہ سائیں دولہے شاہ کے مزار کے مجاور سائیں حضرت شاہ سے متعارف کراتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی بتاتا ہے کہ رانو اپنی جسمانی خوبصورتی کے لحاظ سے ہی نادر الوقوع نہیں ہے، اپنی شیریں اور کشش انگیز آواز یا لہجے کے نقطۂ نظر سے بھی غیر معمولی ہے۔ قاری کو یہ بھی احساس ہو جاتا ہے کہ افسانے کی ہیروئن ایک ایسی معصوم لڑکی ہے جو سائیں حضرت شاہ کے تعریفی جملے سن کر شدید طور پر متاثر ہوتی ہے۔ وہ اپنے خاندانی ماحول کے زیر اثر پیروں فقیروں اور مجاوروں سے عقیدت رکھنے والی ایک ایسی لڑکی ہے جسے سائیں دولہے شاہ کے مزار اور اس کے مجاور سائیں حضرت شاہ کی وابستگی اپنی آخرت کے سدھار کا ذریعہ نظر آتی ہے۔ رانو کا پورا گھرانہ ہی اس اندھی عقیدت کا شکار ہے۔ آہستہ آہستہ رانو بڑی ہوتی ہے اور اس کے ساتھ ہی رانو کے دل میں حضرت سائیں دولہے شاہ اور ان کے مزار کے مجاور سائیں حضرت شاہ کی عقیدت کا جذبہ بھی قوی ہوتا جاتا ہے۔ اس عقیدت کی شدت یہاں تک بڑھ جاتی ہے کہ مختلف مسائل دشواریوں اور بیماریوں میں مبتلا لوگ جب رانو کے پاس اپنی عافیت چاہنے کے لیے آتے ہیں تو وہ قرآن پڑھ کر پانی پر پھونک مارتی ہے اور ''طفیل سائیں دولہے شاہ'' کہتی ہوئی پانی انہیں دے دیتی ہے۔ لوگوں کا یہ عقیدہ مضبوط ہوتا جاتا ہے کہ رانو سائیں دولہے شاہ کے طفیل میں جو پڑھا ہوا پانی ضرورت مندوں کو دیتی ہے اس سے بیمار اچھے ہو جاتے ہیں اور برے نیک ہو جاتے ہیں۔ بے نمازی نمازی ہو جاتے

ہیں۔ جیسے جیسے دن گزرتے ہیں رانو کے دل میں سائیں دولہے شاہ روحانی عظمت کی علامت بن جاتے ہیں۔ رانو قرآن کی تلاوت کرنے، نمازیں پڑھنے اور سائیں دولہے شاہ کے نام کی مالا جپنے کے علاوہ کچھ نہیں کرتی۔ یہاں تک کہ رانو جوانی کی دہلیز پر قدم رکھ لیتی ہے۔ ماں اور اس کے باپ کو یہ احساس تک نہیں ہونے پاتا کہ رانو جوان ہوگئی ہے۔ اچانک رانو کے چچا دین محمد کی بیوی جب رانو کا رشتہ اپنے بیٹے کے لیے لے کر آتی ہے تو والدہ حسرت سے بیٹی کی طرف دیکھتی ہے کہ وہ جوان ہوگئی ہے۔ دراصل جس ذہنی طہارت اور پاکیزگی سے رانو زندگی گزار رہی ہے وہ یہ موقع ہی نہیں دیتی کہ والدین یہ محسوس کریں کہ رانو جوان ہوگئی ہے۔ بیٹی کو واقعات کی تفصیل سے ماں یوں آگہی دیتی ہے۔

''جب وہ تمہارا رشتہ لے کر آئی تو مجھے معلوم ہوا کہ تم شادی کی عمر کو پہنچ گئی ہو مائیں تو بیٹی کے سر پر چٹی لیتے ہی سمجھ جاتی ہیں کہ وقت آرہا ہے۔ پر تمہارے بارے میں تو میں سوچ ہی نہ سکی تم نے سوچنے کی مہلت ہی نہ دی۔ میں نے تمہارے بابا سے اس بے خبری کی بات کی تو وہ بولا کہ تو تو سدا کی بے خبر رہی ہے۔ پر میں ایسا بے خبر نہیں ہوں۔ بس یہ ہے کہ مجھے لڑکی سے ڈر لگتا ہے۔ اس سے بھی تو بات کرو۔ اس نے جیسے اپنا سب کچھ مولا کی راہ میں تج دیا ہے——میں نے سوچا کہ اگر میں نے تم سے شادی کی بات کی تو کہیں تم جلال میں نہ آجاؤ۔ مگر پھر اسی شام کو سائیں حضرت شاہ کا ایک خادم آیا اور اس نے بتایا کہ کل سے سائیں دولہے شاہ جی کا عرس ہے جو تین دن چلے گا۔ اور سائیں حضرت شاہ نے خواب میں سائیں دولہے شاہ کو دیکھا ہے اور یہ فرماتے سنا ہے کہ میری چیلی رانو کو بلا کر تین دن تک اس سے میرے مزار پر قرآن شریف کی تلاوت کراؤ ورنہ سب کو بھسم کردوں گا۔ تم جانتی تھیں بیٹی کہ سائیں دولہے شاہ جی بڑے جلال والے سائیں تھے زندگی میں جس نے بھی ان کے خلاف کوئی بات کی اسے بس ایک نظر بھر کر دیکھا اور راکھ کر ڈالا۔ مرنے کے بعد ان کی درگاہ میں یا اس کے آس پاس کوئی برا کام یا بری بات ہوجائے تو ان کا مزار شریف سرہانے کی طرف سے کھل جاتا ہے۔ اور اس میں سے ان کا دست مبارک بلند ہوتا ہے۔ برا کام یا بری بات کرنے والا جہاں بھی ہو کھینچا

آتا ہے اور اپنی گردن سائیں جی کے دست مبارک میں دے دیتا ہے اور پھر وہیں ڈھیر ہو جاتا ہے۔ سائیں جی کا دست مبارک واپس مزار شریف میں چلا جاتا ہے اور مزار شریف کی دراڑیں یوں مل جاتی ہیں جیسے کبھی کھلی ہی نہیں تھیں۔''

یہ افسانہ بتاتا ہے کہ سائیں بابا کے تعلق سے یہ توہمات عوام الناس میں راسخ عقیدے بن کر پھیل گئے تھے اور ان سے رانو اور اس کے گھر والے بھی بری نہیں تھے۔ سائیں دولہے شاہ نے اپنے مزار کے مجاور سائیں حضرت شاہ کو خواب میں آ کر جب یہ حکم دیا کہ رانو کو بلا کر تین دن تک مزار پر قرآن خوانی کرائیں تو رانو کے والدین کی یہ ہمت نہیں تھیں کہ سائیں بابا کے اس حکم کو ٹال دیتے وہ عرس کے موقع پر اپنی بیٹی رانو کو لے کر سائیں بابا کے مزار پر پہنچتے ہیں۔ اور رانو اپنی پر کشش آواز میں قرآن خوانی شروع کر دیتی ہے۔ اس صورت حال کا تذکرہ کرتے ہوئے افسانہ نگار جس منظر کو ہمارے سامنے لاتا ہے وہ یہ ہے۔

''جب درگاہ سائیں دولہے شاہ جی کے پاس ہمارا اونٹ بیٹھا تھا تو جیسے تم بھول گئی تھی کہ تمہارے ساتھ تمہارے ماں باپ بھی ہیں۔ تم مزار شریف کی طرف یوں کھنچی چلی گئی تھیں جیسے سائیں دولہے شاہ جی تمہاری انگلی پکڑ کر تمہیں اپنے گھر لیے جا رہے ہوں۔ مزار شریف کو بوسہ دے کر اور اس کے ایک طرف بیٹھ کر تم نے قرآن شریف کی تلاوت شروع کر دی اور تمہاری آواز کی مٹھاس چکھنے کے لیے عرس پر آنے والے لوگ مزار شریف پر ٹوٹ پڑے۔ ہم دونوں نے مزار شریف کو اپنی پوروں سے چھوا اور پھر اپنی پوریں چوم لیں۔ پھر ہم سائیں حضرت شاہ کی خدمت میں ان کے زانوؤں کو چھونے اور دست مبارک کو چومنے پہنچے تھے اور انہوں نے فرمایا تھا ''تم نے اپنی بیٹی کو سائیں جی کے قدموں میں بٹھا کر اپنے اگلے پچھلے گناہ معاف کرا لیے ہیں تم انشاءاللہ جنتی ہو'' یہ سن کر ہماری سانسیں خوشی سے پھول گئی تھیں۔ پھر میں نے اندر جا کر بیبیوں کو سلام کیا اور تمہیں میری جان سائیں دولہے شاہ جی اور سائیں حضرت شاہ اور ان کے گھرانے کی بیبیوں کی امانت میں دے کر ہم دونوں یہ کہہ کر واپس آ گئے کہ عرس کے تین دن گزرنے کے بعد اگلے روز ہم اپنی امانت کو لینے حاضر

ہو جائیں گے۔''

افسانے کا یہ اقتباس رانو اور اس کے والدین کی ضعیف الاعتقادی کو واضح کرنے کے لیے ہے۔ قاری سمجھ لیتا ہے کہ رانو اور اس کا پورا گھرانہ مزار سائیں دولہے شاہ اور ان کے مجاور سائیں حضرت شاہ کی کراماتی قوتوں کے سحر میں پوری طرح گرفتار ہو چکا ہے۔ وہ اپنی فلاح اور دین دنیا کی تمام برکتوں کا منبع اسی مزار اور اسی مجاور کی پناہ میں آ کر ڈھونڈنے کو اپنی سعادت سمجھ رہا ہے۔ رانو کے ماں باپ اسے مزار پر تلاوت قرآن میں مصروف چھوڑ کر واپس اپنے گھروں کو لوٹ جاتے ہیں۔ والدین کی واپسی کے بعد رانو پر کیا گزرتی ہے؟ اس کا اظہار افسانے میں براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ ہوا ہے۔ اگر یہ اظہار براہ راست ہوتا تو افسانہ کسی اخبار کی سیدھی سادی رپورٹ بن کر رہ جاتا۔ بالواسطہ اظہار نے افسانے کے تأثر اور اس کی سحر انگیزی میں اضافہ کیا ہے۔ پردے کے پیچھے سے مزار کے مجاور سائیں حضرت شاہ کا جو گھناؤنا چہرہ جھلکتا دکھائی دیتا ہے اگر وہ براہ راست طرز اظہار کے حوالے سے سامنے آتا تو یقیناً قاری پر اتنا گہرا اثر نہ چھوڑتا جتنا اب چھوڑ رہا ہے۔ ماں اگلے تین دنوں کے بعد کی صورت حال بیان کرتے ہوئے افسانے کے اگلے موڑ پر بیٹی کو بتا رہی ہے۔

> ''اے میری بچی میری جگر کی ٹکڑی جب تین دن کے بعد ہم دونوں سائیں دولہے شاہ جی کے مزار شریف پر گئے تو تم وہیں بیٹھی تھیں جہاں ہم تمہیں بٹھا گئے تھے۔ مگر کیا یہ تم ہی تھیں تمہاری پتلیاں پھیل گئی تھیں۔ تمہارے ہونٹوں پر جمے ہوئے خون کی پپڑیاں تھیں۔ تمہارے بال الجھ گئے تھے۔ چادر تمہارے سر سے اتر گئی تھی۔ مگر اپنے بابا کو دیکھ کر بھی تمہیں اپنا سر ڈھانکنے کا خیال نہیں آیا۔ تمہارا رنگ مٹی مٹی ہو رہا تھا۔ اور ہمیں دیکھتے ہی تم چلا پڑی تھیں۔ مجھ سے دور رہو بابا میرے پاس نہ آنا اماں میں اب یہیں رہوں گی۔ میں اس وقت تک یہیں رہوں گی جب تک دولہے شاہ جی کا مزار شریف نہیں کھلتا اور اس میں سے ان کا دست مبارک نہیں نکلتا جب تک فیصلہ نہیں ہوتا میں یہیں رہوں گی۔ جب تک انصاف نہیں ہوگا میں یہیں رہوں گی۔ مزار شریف کھلے گا آج نہیں تو کل کھلے گا۔ ایک مہینے بعد ایک سال بعد، دو سال بعد، مزار شریف ضرور کھلے گا اور دست مبارک ضرور نکلے گا۔''

افسانے کا یہ حصہ کنایۃً قاری کو بتا دیتا ہے کہ سائیں دولہے شاہ کے مزار پر قرآن خوانی کرنے کے لیے بلائی گئی معصوم رانو پر کیا گزری ہے؟ کس طرح اس کے سر سے عزت کی چادر اتار دی گئی ہے اور وہ کیوں اپنے ماں باپ کو اپنے پاس نہ آنے کو کہہ رہی ہے؟ کیوں اس کے ہونٹوں پر خون کے دھبّے ہیں؟ اور کس لیے اس کی آنکھوں کی پتلیاں پھیل گئی ہیں؟ لفظوں کے اس اشاراتی انداز نے اس المیے کو پردے سے باہر لا دیا ہے جو رانو جیسی معصوم اور نیک سیرت لڑکی پر سائیں حضرت شاہ کے گھناؤنے کردار کے باعث اس پر گزر چکی ہے۔ اس کے باوجود بھی وہ اتنی خوش عقیدہ ہے کہ اب مزار سائیں دولہے شاہ کا سرہانہ کھلنے اور اس سے ہاتھ باہر نکلنے اور گنہگار کو سزا ملنے کا انتظار کر رہی ہے۔ رانو کو یقین ہے کہ ایک نہ ایک دن مزار شریف کا سرہانہ کھلے گا۔ حضرت سائیں دولہے شاہ کا دست مبارک اس میں سے ہویدا ہوگا اور سائیں، حضرت شاہ کی گردن دبوچ کر اسے کیفر کردار تک پہنچائے گا۔ جس نے رانو کی معصومیت کو داغدار کیا ہے۔ رانو انتظار کرتی رہتی ہے۔ لیکن دست مبارک مزار سے باہر نہیں نکلتا۔ رانو کے ماں باپ بیٹی کی یہ ناگفتہ بہ حالت دیکھ کر اتنے حواس باختہ ہو جاتے ہیں کہ زار و قطار رونے لگتے ہیں۔ بیٹی واپس اپنے گھر جانے کے لیے تیار نہیں ہے۔ وہ اپنے والدین سے بار بار یہی کہتی ہے کہ جب تک مزار سے دست مبارک باہر نہیں نکلے گا اور جب تک گنہگار کو اس کے کیے کی سزا نہیں مل جائے گی میں گھر واپس نہیں جاؤں گی۔ رانو گھر نہ جانے کا فیصلہ کر کے بھیگی ہوئی آواز میں تلاوت کرنے لگتی ہے۔ آس پاس کے لوگ اس منظر کو دیکھ کر روایت کے مطابق اپنا ردّعمل یہ کہہ کر ظاہر کرتے ہیں کہ لڑکی پر اثر ہو گیا ہے۔ افسانے کا یہ ایک اور اذیت ناک پہلو ہے کہ معصوم اور خوش عقیدہ لوگ مجاوری کے پردے میں چھپی ہوئی درندگی کو نہ بھانپتے ہوئے رانو پر جنوں کا اثر ہونے کی بات تو سوچتے ہیں، یہ نہیں سوچتے کہ رانو کے ساتھ کیسی وحشیانہ درندگی کا برتاؤ کیا گیا؟ آس پاس کے لوگ ہی کیا رانو کا باپ بھی یہی سمجھتا ہے کہ بیٹی کسی اَن دیکھی طاقت کے اثر میں ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ اپنے دل سے یہ سوال بھی کرتا ہے کہ دن رات مقدس قرآن کی تلاوت کرنے والی لڑکی پر کسی جن یا بھوت پریت کا اثر کیسے ہو سکتا ہے؟ وہ کہتا بھی ہے:

> ''اثر ہو گیا ہے؟ دن رات قرآن شریف کی تلاوت کرنے والی لڑکی پر کوئی اثر کیسے ہو سکتا ہے؟ اور اگر تم لوگ کہتے ہو کہ اثر ہو گیا ہے تو سائیں حضرت شاہ کہاں ہے؟''

وہ روتا ہوا سائیں حضرت شاہ کی طرف چل پڑا۔ افسانہ بتاتا ہے کہ ''روتے ہوئے باپ کے پیچھے اس کی ماں بھی سائیں کی رہائش گاہ کی طرف لپکی۔ لیکن یہاں بھی انہیں ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ سائیں کے خدّام بتاتے ہیں کہ سائیں حضرت شاہ عرس کے فوراً بعد حجرۂ تنہائی میں گوشہ نشین ہو جاتے ہیں اور کئی دن تک وظیفہ فرماتے رہتے ہیں۔ وہ ایسی حالت میں کسی سے نہیں ملتے۔ دونوں ماں۔ باپ مایوس ہو کر سائیں حضرت شاہ کے استراحت کدے کی بیگمات سے ملنے کا ارادہ کرتے ہیں۔ لیکن یہاں بھی خادمائیں یہ کہہ کر انہیں روک دیتی ہیں کہ رانو کی حالت سے بیگمات پہلے ہی بہت دلبرداشتہ ہو چکی ہیں۔ انہیں اور زیادہ پریشان کرنا پاپ ہے۔ افسانہ بتاتا ہے کہ سائیں کی کالی کرتوت چھپانے کے لیے رانوں پر جنوں کے اثر ہونے سے لے کر سائیں کے حجرہ نشین ہونے تک خود حفاظتی کے سارے بندوبست کر لیے گئے ہیں۔ کوئی ایسا گوشہ وا نہیں ہے جہاں رانو اور اس کے والدین دست فریاد دراز کر سکیں۔ اگر ہے تو بس یہ توقع کہ انصاف دینے والے سائیں دولہے شاہ ایک نہ ایک دن اپنا دست مبارک مزار سے باہر نکالیں گے اور سائیں حضرت شاہ اپنے گناہوں کی زنجیر میں بندھے مزار شریف پر کھنچے چلے آئیں گے اور رانو کے ساتھ انصاف ہوگا۔ لیکن یہ امید ہی بنی رہتی ہے۔ عمل میں نہیں ڈھل پاتی۔ ادھر رانو ہے کہ انصاف ملنے سے پہلے مزار سے ہٹنے کو تیار نہیں۔ رانو کی ابتر حالت کو دیکھ کر اس کے آزردہ دل والدین مزار کے قریب ہی آ کر بین کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ تبھی سائیں حضرت شاہ کا ایک خادم انہیں سمجھانے کے لیے آتا ہے۔

> ''سائیں کو رانو کی حالت جان کر بہت دکھ ہوا ہے۔ یہ لڑکی اچانک جنوں کے قبضے میں چلی گئی ہے۔ سائیں حضرت شاہ ایک خاص وظیفہ فرما رہے ہیں۔ جن اتر جائے گا تو لڑکی کو بحفاظت اس کے ماں باپ تک پہنچا دیا جائے گا۔''

سائیں یہ فرمان بھی بھیجتا ہے کہ رانو کے والدین مزار شریف سے چلے جائیں اور رانو کو درگاہ کی نگرانی میں رہنے دیں۔ رانو سائیں حضرت شاہ کا فرمان سنتی ہے تو ماں باپ کو مخاطب کرتے ہوئے صلاح دیتی ہے کہ وہ یہاں سے چلے جائیں۔ اس کی آنکھیں تالابوں کی طرح بھری ہوئی ہیں۔ وہ ماں باپ سے کہتی ہے۔

> ''اب تم جاؤ میرے بابا۔ جاؤ میری اماں مزار شریف ضرور کھلے گا۔ دست مبارک ضرور نکلے گا۔ فیصلہ ضرور ہوگا۔ فیصلہ ضرور ہوگا۔ فیصلہ ہو جائے گا تو میں

سیدھی تمہارے پاس پہنچوں گی۔"

ماں اسے بتاتی ہے۔

"تم مزار شریف کی طرف پلٹی تو تم چلتے ہوئے اس طرح ڈول رہی تھیں جیسے کٹی پتنگ ڈولتی ہے۔"

ماں اسے آگے یہ بھی یاد دلاتی ہے کہ دھیرے دھیرے وہ وقت بھی آیا جب تم نے ہمیں پہچاننا بھی چھوڑ دیا۔ ماں کہتی ہے۔

"ہم تمہارے ماں باپ اس کے بعد بھی بار بار تمہارے پاس پہنچے مگر تم ہمیں پہچانتی بھی نہیں تھیں۔ ہم تمہیں پکارتے تو تم ہماری طرف یوں خالی خالی آنکھوں سے دیکھتی تھیں جیسے حیران ہو رہی ہو کہ یہ آواز کدھر سے آئی۔ تمہارا رنگ خاکستری ہو گیا تھا۔ تمہارے ہونٹ اکڑ کر پھٹ گئے تھے تمہارے بالوں میں گرد تھی اور تنکے تھے اور ٹوٹے ہوئے کچھ پتے تھے —— تلاوت تم اب بھی کر رہی تھیں مگر آواز میں چاندی کی کٹوریاں نہیں بجتی تھیں۔ پر تم پڑھتے پڑھتے مزار شریف کے سرہانے کی طرف جھک جاتی تھیں جیسے کوئی جھری کوئی درار ڈھونڈنے کی کوشش میں ہو۔ پھر تم پھوٹ پھوٹ کر رو دیتی تھیں اور تلاوت کو روک کر ہولے ہولے جیسے خود کو سمجھاتی تھیں۔ "مزار شریف ضرور کھلے گا۔ دست مبارک ضرور نکلے گا۔ فیصلہ ضرور ہوگا۔ انصاف ضرور ہوگا۔"

افسانہ قاری کو واضح طور پر یہاں یہ تأثر دینے میں کامیاب ہے کہ رانو جیسی خوش عقیدہ اور معصوم لڑکی مزار شریف سے جڑے اس بے سروپا عقیدے پر یقین کیے ہوئے ہے کہ سائیں دولہے شاہ کے مزار سے ان کا ہاتھ اس وقت باہر نکلتا ہے جب انہیں کسی مجرم کو سزا دینی ہوتی ہے اور ستائے ہوئے شخص کو انصاف دینا ہوتا ہے۔ لیکن متواتر قرآن خوانی کرنے کے باوجود مزار شریف کا سرہانہ نہیں کھلتا۔ رانو اس حد تک ذہنی ابتری کا شکار ہو چکی ہے کہ ایک بار جب اس کے والدین اپنی بیٹی کے لیے کپڑے لے کر آتے ہیں تو رانو کپڑے نہیں بدلتی۔ بلکہ نئے جوڑے کو درگاہ کے لنگر کی ایک دیگ کے نیچے بھڑکتی ہوئی بھٹی میں جھونک دیتی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ رانو اس سے پہلے لباس تک تبدیل کرنے کو تیار نہیں ہے جب تک مزار کا سرہانہ کھل کر سائیں دولہے شاہ کا دست مبارک باہر نہ نکلے اور گنہگار کو واقعی سزا نہ دے دیں۔ ادھر سائیں حضرت شاہ اور ان

کے خادمین متواتر یہ تشہیر کرتے رہتے ہیں کہ رانو پر کوئی بڑا کافر جن ہے جو سائیں حضرت شاہ کے قبضے میں نہیں آرہا ہے۔

یہاں تک افسانہ رانو کے والدین کو جو خود بھی رانو کی طرح ہی ضعیف الاعتقاد ہیں اور جن کا عقیدہ بھی بیحد کمزور ہے یہ تصویر پیش کرتا ہے کہ رانو پر واقعتاً بڑے کافر جنوں کا سایہ ہے اور سائیں حضرت شاہ رانو کو ان کے اثر سے آزاد کرانے کے لیے وظیفہ فرما رہے ہیں۔ لیکن ایک دن انہیں درگاہ کی ایک بوڑھی خادمہ بتاتی ہے۔

''جب ہم ٹوٹے پھوٹے واپس آرہے تھے تو بیبیوں کی ایک بوڑھی خادمہ نے مجھے (رانو کی ماں کو) ایک طرف لیجا کر بتایا کہ عرس کے تیسرے دن سائیں حضرت شاہ مزار کی طرف آئے تھے تو تمہاری بدنصیب بیٹی نے مزار شریف سے گول گول لہریے دار پتھر اٹھا کر جھولی میں بھر لیے تھے اور چیخ چیخ کر کہا تھا کہ سائیں مزار شریف سے دست مبارک تو جب نکلے گا تب نکلے گا اگر تم ایک قدم بھی آگے بڑھے تو میں سائیں دولہے شاہ کے دیے ہوئے ان پتھروں سے تمہارا ناس کردوں گی۔ خادم تمہاری بیٹی کو پکڑ کر مارنے پیٹنے کے لیے آگے بڑھے تو سائیں جی نے روک کر کہا تھا نادانو یہ لڑکی نہیں بول رہی ہے اس کے اندر کا کافر جن بول رہا ہے۔''

یہ سائیں سے اپنے آپ کو محفوظ رکھنے کی رانو کی پہلی جدوجہد تھی لیکن اس جدوجہد کا مختصر بیان کر کے افسانہ نگار نے اس پر بیتے ہوئے پہلے المناک واقعے کی تصدیق اور توثیق کردی۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ رانو کے دل ودماغ میں سائیں حضرت شاہ کے خلاف کتنا شدید غصہ اور نفرت کا جذبہ ہے۔ وہ مزار شریف کا سرہانہ نہ کھلنے سے مایوس ہوتی جارہی ہے۔ ذہنی ابتری کا عالم یہ ہے کہ وہ صدمے سے اپنی جسمانی صحت بھی گنوا چکی ہے۔ رانو مایوس ہو کر نیم بیہوشی کے عالم میں ہے اور اس کے ہونٹ ہلکے ہلکے کپکپا رہے ہیں، قاری کو یہ احساس دلا دیتا ہے کہ افسانے کا مرکزی کردار آخری وقت میں ہے اور شاید مزار شریف کھلنے کی جو ایک دھندلی سی آس اس کے دل میں باقی رہ گئی ہے اسی کے زیر اثر تلاوت قرآن کرنے میں مصروف ہے۔ وہ مر رہی ہے اور نقاہت بھرے لہجے میں اپنے ماں باپ سے سوالیہ انداز میں کہہ رہی ہے۔

''میری ماں میرے بابا کون جانے مزار شریف کیوں نہیں کھلا؟ انصاف تو نہیں

ہوا پر چلو فیصلہ ہوگیا۔ میں گنہگار ہی سہی سائیں دولہے شاہ جی۔ آپ نے بڑا انتظار کرایا۔ اب قیامت کے دن جب ہم خدا کے سامنے پیش ہوں گے...''

خدا کے سامنے پیش ہونے کی بات کو دہراتی ہوئی رانو دم توڑ دیتی ہے اور رانو کے ماں باپ اس کی لاش کو لے کر گھر آ جاتے ہیں۔ تبھی سائیں حضرت شاہ کا خادم رانو کے لیے کفن لے کر آیا۔ کفن دیکھ کر وہ جن جو رانو پر چڑھا تھا اتر کر اس کے باپ کے سر پر چڑھ جاتا ہے۔ باپ ہاتھ میں کفن لے کر لپکتا ہے اور کفن کے کپڑے کو اس آگ میں جھونک دیتا ہے جس پر رانو کو آخری غسل دینے کے لیے پانی گرم کیا جا رہا ہے۔

پورا افسانہ قاری پر شدید تاثر چھوڑ کر ختم ہوتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اس افسانے کے حوالے سے پیری فقیری کو ایک پیشے کے طور پر اپنانے اور اس کے پردے میں معاصیانہ کرتوتوں کو چھپانے نیز درویشانہ خرقہ پوشی کی تہہ میں اپنی نفس پرستانہ خواہشات کی برآوری کرنے والوں کے گھناؤنے چہروں سے نقاب اٹھائی ہے۔ یہ مسلم معاشرے میں پیر پرستی کی بیمار روایت پر ایک کراری چوٹ ہے اور اس کی ایک تاریک حقیقت کو قاری کے سامنے واضح کرتی ہے۔ پورے افسانے میں کہیں کوئی زائد تفصیل نہیں ہے یہ افسانہ فنی مہارت اور چابک دستی سے مرتب ہوا ہے اور افسانہ نگاری کے فنی لوازمات کو پورا کر رہا ہے۔ ایک اہم صورت حال جو اس افسانے میں قارئین کے پیشِ نظر ہے وہ یہ کہ افسانے کی واحد متکلم رانو کی ماں براہ راست رانو سے مخاطب نہیں ہے۔ یہ کہانی وہ اس ٹھنڈی لاش کے سامنے دہرا رہی ہے جو اب اسے سننے اور سمجھنے کے لائق بھی نہیں ہے۔

■○■

سلطان

''سلطان'' احمد ندیم قاسمی کا ایک نمائندہ مختصر افسانہ ہے۔ یہ کردار نگاری اور اس کے توسط سے پیدا کیے گئے تاثر کی وحدت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ مختصر افسانے کے سلسلے میں ایک بہت اہم بات جو یہاں عرض کرنی ہے وہ یہ ہے کہ اردو کے افسانوی ادب میں مختصر اور طویل افسانے کی کافی طویل بحثیں چل چکی ہیں اور ان بحثوں سے کلی طور پر یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکا کہ طویل افسانہ کسے کہیں گے اور مختصر افسانہ کسے؟ جب میں احمد ندیم قاسمی کے افسانہ ''سلطان'' کو مختصر افسانے کا نام دے رہی تھی تو میری مراد قطعی طور پر یہ نہیں تھی کہ میں اسے اصطلاحی طور پر مختصر افسانہ کا نام دوں۔ حقیقت یہ ہے کہ اپنے کینوس اور پھیلاؤ کے اعتبار سے ہی یہ مختصر افسانہ ہے اصطلاحی اعتبار سے نہیں، کیونکہ لکھے گئے صفحات کی کمی یا زیادتی کسی افسانے کو مختصر یا طویل افسانہ نہیں بناتی۔ اگر کوئی افسانہ صرف تین صفحات پر ہی مشتمل ہے تو وہ بھی مختصر افسانوں کے ذیل میں اس وقت تک نہیں آئے گا جب تک تکنیکی طور پر یہ ثابت نہ ہو جائے کہ اس میں جزئیات اور تفصیلات سے پرہیز کیا گیا ہے یا نہیں جو مختصر افسانے کو مختصر کہے جانے میں مانع ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ جہاں طویل افسانہ تمام تر جزئیات اور تفصیلات کو ساتھ لے کر چلتا ہے وہیں مختصر افسانہ ضرورت کے مطابق ان کی نفی کر دیتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے احمد ندیم قاسمی کا یہ افسانہ تکنیکی سطح پر مختصر نہیں ہے۔ اس میں طویل افسانے کی ساری خصوصیات و تفصیلات موجود ہیں صرف اتنا ہے کہ اس نے کاغذ پر جگہ کم گھیری ہے۔

''سلطان'' ایک ایسے اندھے اور بوڑھے بھکاری کی کہانی ہے جو اپنے دس بارہ برس کے کمسن پوتے کو ساتھ لے کر بھیک مانگ کر گزر اوقات کر رہا ہوتا ہے۔ اس افسانے میں احمد ندیم قاسمی نے بھکاری بچے کی ذہنی اور نفسیاتی باریکیوں سے جس چابک دستی کے ساتھ پردہ اٹھایا ہے وہ فن پر دسترس رکھنے والے ایک اچھے افسانہ نگار کی خوبی ہی کہا جائے گا۔ واقعہ یہ ہے کہ احمد ندیم

قاسمی نے نادار بچے سلطان کے اندرون کا مطالعہ کرنے میں فنی بصیرت سے پورا پورا کام لیا ہے۔ افسانہ قاری کے دل و دماغ پر گہرا اثر تو چھوڑتا ہی ہے ساتھ ہی یہ بھی محسوس نہیں ہونے دیتا کہ بوڑھا بھکاری، اس کا پوتا سلطان اور افسانے کے دیگر کردار کسی ایسی دنیا کے باشندے ہیں جن سے وہ واقف نہیں تھے۔ یہ سب کردار ایسے ہیں جن سے ہمارا معاشرہ ہر دن رو برو ہوتا ہے لیکن ان کے باطن میں جو درد اور ان کے کرداروں میں جو اسرار چھپے ہیں ان کو نہیں پہچان پاتا۔

افسانے میں ''زیبو'' نام کی ایک عورت جس سے قارئین کی ملاقات افسانے کے تقریباً وسط میں ہوتی ہے۔ ایک ایسی خاتون ہے، جس نے از راہِ ہمدردی نہیں بلکہ از راہِ معاوضہ سلطان کے دادا اندھے بھکاری اور سلطان کو اپنے چھوٹے سے گھر میں رہنے کے لیے جگہ دے دی ہے۔ ایک دن بوڑھا بھکاری اپنے پوتے سلطان کی کھوپڑی پر معمول کے مطابق اپنا پنجہ جمائے ہوئے جب بھیک مانگتا ہوا ایک شخص بیگو کوچوان کے گھروندے کے سامنے سے گزرتا ہے تو اس کی ماں 'زیبو' لپک کر آتی ہے اور بوڑھے بھکاری سے التجا کرتی ہے کہ ''بابا دعا کر۔ اللہ میرے بیٹے کی پسلی کا درد ٹھیک کر دے تو میں تجھے پورا ایک روپیہ دوں گی'' اسے حسن اتفاق ہی کہا جائے گا کہ بوڑھے بھکاری کی دعا سے یا از خود زیبو کے بیٹے کی پسلی کا درد دور ہو جاتا ہے۔ زیبو مسلم معاشرے کی عام فقیر پرست اجتماعی ذہنیت کے مطابق بوڑھے بھکاری کی کرامت پر یقین لے آتی ہے اور اسے نہ صرف اپنے وعدے کے مطابق ایک روپیہ دیتی ہے بلکہ یہ معلوم ہونے پر کہ بوڑھا بھکاری اور اس کا پوتا سلطان دن بھر بھیک مانگنے کے بعد دوکان کے ایک پٹ پر تھک ہار کر سو رہتے ہیں انہیں اپنے گھر کے ایک کونے میں رہنے کے لیے جگہ دے دیتی ہے۔ یہیں سے بوڑھا بھکاری اپنے پوتے سلطان کو لے کر ہر صبح بھیک مانگنے نکلتا ہے اور شام کو واپس آ کر بھیک کے سارے پیسے زیبو کے ہاتھ میں تھما دیتا ہے، جس سے وہ دادا اور پوتے کی خورد و نوش کا انتظام کرتی ہے۔

مذکورہ بالا تفصیلات افسانے کا مرکزی حصہ نہیں ہیں یہ صرف کہانی کی کمر مضبوط کرنے کے لیے اور فنی استدلال کے ساتھ اسے منطق کے پیروں پر کھڑا کرنے کے لیے آئی ہیں۔ اصل مسئلہ اس افسانے کا وہ سلطان ہے جو ابھی نا سمجھ بچہ ہے اور اندھا بوڑھا بھکاری جس کی کھوپڑی کو اپنے دائیں پنجے میں پکڑ کر سڑک سڑک بھیک مانگتا رہتا ہے۔ سلطان کو دادا کا پنجہ لوہے کے کسی شکنجے سے کم سفاک اور ناقابل برداشت نہیں محسوس ہوتا۔ وہ اس سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے لیکن نہیں کر پاتا۔ افسانہ بار بار سلطان جیسے کمسن بچے کی نفسیاتی معصومیت سے پردہ اٹھاتے

ہوئے آگے بڑھتا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب بوڑھا بھکاری ایک بار سلطان کی کھوپڑی پر اپنا پنجہ جمائے بھیک مانگنے نکلتا ہے تو عام اندھے بھکاریوں کی طرح اپنے دوسرے ہاتھ میں پکڑی لاٹھی کو ادھر ادھر گھماتے چلتا ہے۔ لاٹھی پکے فرش پر ٹھن ٹھن بجتی رہتی ہے۔ سلطان بچہ ہے وہ ایک جگہ مداری کا تماشہ دیکھ کر رک جاتا ہے۔ اندھا بھکاری سمجھتا ہے کہ شاید یہ بھیک مانگنے کا بہتر موقع ہوگا وہ اپنا رٹا رٹایا فقرہ ادا کرتا ہے۔ 'اے بابو اندھے فقیر کو——' لیکن سلطان ''نہیں دادا'' کہہ کر بھکاری کو روکتا ہے اور بتاتا ہے کہ یہاں کوئی بھیک دینے والا نہیں ہے۔ مداری کا تماشہ ہو رہا ہے۔ بوڑھا بھکاری ''تیرے مداری کی—'' کہہ کر موٹی سی گالی دیتا ہے اور اس پر کھانسی کا دورہ پڑ جاتا ہے۔ سلطان کا مداری کا تماشہ دیکھنے کے لیے رک جانا ایک معصوم بچے کی طفلانہ نفسیات کا فطری مظہر اور بوڑھے بھکاری کا جھنجھلا کر گالی بکنا بھی ایک فطری نفسیاتی عمل ہے۔ نفسیاتی اسرار و رموز سے پردہ اٹھانے والے ایسے کئی مقامات افسانے میں بار بار ابھرتے ہیں اور افسانے کے تاثر کو شدید سے شدید تر بناتے ہیں۔ جیسے ایک اور موقع پر بوڑھے بھکاری کی لاٹھی بجلی کے کھمبے سے ٹکراتی ہے۔ کھمبا ''ٹن'' سے بولتا ہے تو سلطان اپنے لڑکپن کی معصومیت کے ساتھ دادا سے کہتا ہے۔ ''دادا سنا کھمبا کیسا بولا؟'' تب بوڑھا بھکاری اپنے پوتے سلطان کو بتاتا ہے:

> ''جب میں تمہاری طرح چھوٹا تھا تو دیر دیر تک کھمبوں پر کان رکھے کھڑا رہتا تھا۔ ان دنوں کھمبوں میں میمیں انگریزی بولتی تھیں۔ پھر دادا نے میموں کی نقل کی یو گڈ۔ یو بیڈ۔''

افسانے کا یہ اقتباس بچے کی معصوم نفسیات کے ساتھ ہی بوڑھے بھکاری کی اس سادہ لوحی کو بھی پر اثر ڈھنگ سے سامنے لاتا ہے جب جدید سائنس کی ایجادات سے ناواقف غیر تعلیم یافتہ اور سیدھے سادے لوگ بجلی کے کھمبوں میں کرنٹ کی آواز کو انگریزی بولتی ہوئی میموں کی آواز مان کر اپنی حیرانی کے جذبے کو مطمئن کر لیتے تھے۔ بوڑھا بھکاری اپنے پوتے سلطان کی کھوپڑی پر پنجہ دبائے اور آگے بڑھتا ہے تو کچھ ''بابوؤں'' کے گزرنے کی آہٹ کو محسوس کرتے ہوئے صدا لگاتا ہے۔ لیکن بابو فقیر کی آواز کو ان سنا کرتے ہوئے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اندھا بھکاری پوتے سے پوچھتا ہے کہ کیا بابو چلے گئے سلطان ہاں کہہ کر بابو کو ایک گندی گالی دیتا ہے۔ دادا گالی سن کر سلطان کی کھوپڑی پر اپنا دباؤ بڑھا دیتا ہے۔ اور کہتا ہے۔ ''پھر وہی بک بک۔ کبھی

کسی نے سن لیا تو ادھر کی کھوپڑی ادھر لگا دے گا'' یہاں پھر افسانہ اپنے کرداروں کی نفسیاتی صداقت سے قارئین کو روشناس کراتا ہے۔ معصوم بچہ سلطان گالی دینے کے نتیجے کے خطرے سے واقف نہیں ہے جبکہ بوڑھا بھکاری تجربہ کار اور دنیا شناس ہے۔ وہ جانتا ہے گالی سننے والا بابو بھیک تو کیا دے گا الٹا پٹائی کر سکتا ہے۔ اس دن جب یہ دادا پوتے بھیک مانگنے نکلے تو بوڑھا بھکاری پہلے پوتے سے پوچھتا ہے اور پھر خود ہی حساب لگا کر سمجھ لیتا ہے کہ آج اتوار ہے آج کے دن لوگ (بابو) اپنے بیوی بچوں کے ساتھ موج مستی کر رہے ہوں گے۔ وہ اتوار کے دن کو اپنے فطری نفسیاتی ردِ عمل کے نتیجے میں کوستا ہے۔ تاہم ایک صاحب خیر بھکاری کے کٹورے میں پیسے ڈال ہی دیتا ہے۔ یہاں افسانہ پھر دادا اور پوتے کی جذباتی وابستگی سے پردہ اٹھاتے ہوئے قاری کو اس دردمندانہ کیفیت سے گزارتا ہے جو بوڑھے بھکاری کے دل میں پیدا ہوئی ہے۔ وہ سلطان سے کہتا ہے جا اس پیسے سے کچھ لے کر کھالے تو صبح سے بھوکا ہے، جواب میں سلطان دادا سے کہتا ہے۔ ''ایک پیسے میں تو کوئی چیز نہیں آتی۔'' جس پر دادا کل کے بچے ہوئے دو پیسے جیب سے نکال کر سلطان کو دیتا ہے کہ ''جا اب جا کر کچھ کھا۔'' سلطان تین پیسے کی گنڈیریاں لے کر کھالیتا ہے۔ لیکن جب سلطان اسے گنڈیریاں کھانے کی بات بتاتا ہے تو بوڑھا بھکاری سلطان سے کہتا ہے کہ۔ ''گنڈیریاں'' ارے بدبخت! گنڈیریاں تو پانی کی ہوتی ہیں۔ چنے کھالیتا تو دو پہر تک کا سہارا تو ہو جاتا۔''

یہاں بوڑھا بھکاری پھر ایک تجربہ کار گھر گرہستی چلانے والے شخص کی حیثیت سے سامنے آتا ہے جو ایک غریب تجربے کار آدمی کا فطری ردِ عمل ہے۔ وہ اپنی کل تین پیسے کی پونجی کو گنڈیریوں پر ضائع ہوتے دیکھ کر افسردہ ہو گیا ہے۔ دادا پوتا دن بھر بھیک مانگ کر جب گھر لوٹتے ہیں تو سلطان بوڑھے کو کھٹولے پر بٹھاتے ہوئے لاٹھی کھٹولے کے پائے سے لگا کر رکھ دیتا ہے۔ یہاں پہنچ کر افسانہ نگار نے سلطان کی نفسیاتی کیفیت سے بہت پر اثر انداز میں پردہ اٹھایا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

> ''سر پر سے دادا کا ہاتھ اٹھتے ہی سلطان کو یوں محسوس ہوا جیسے ایک دم وہ ہلکا پھلکا سا ہو گیا ہے اور اس کے پاؤں میں لوہے کے گولوں کی جگہ ربڑ کے پہیے بندھ گئے ہیں۔ وہ چپکے سے چھپریا میں سے نکل کر آتا پھر خالہ زیبو کی آنکھ بچا کر نکل بھاگتا اور بنگلوں سے گھرے ہوئے میدان میں پہنچ جاتا۔ جہاں امیروں

کے بچے کرکٹ کھیلتے تھے اور غریبوں کے بچے انھیں گیند اٹھا کر دیتے تھے۔''

افسانے کا مذکورہ اقتباس احمد ندیم قاسمی کی اس حقیقت نگاری کا واضح عکاس ہے جو ان کے فن افسانہ نگاری میں بنیادی اساس کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ صرف میدان میں کھیلتے ہوئے امیر اور غریب بچوں کا سرسری طبقہ وارانہ بیان ہی نہیں ہے بلکہ سماج میں طبقاتی اونچ نیچ کے باعث پیدا ہوئی اس ذہنیت کا مظہر ہے۔ جس کے دل شکن مناظر ہم آئے دن اپنے معاشرے میں دیکھتے رہتے ہیں۔ اسی سماجی صداقت کو اور زیادہ واضح کرتے ہوئے افسانہ ایک اور مقام پر قارئین کو اس کیفیت سے گزارتا ہے:

''ایک بار دادا کے سامنے دیر تک زار زار رو کر اس نے (سلطان) چند پیسے حاصل کر لیے تھے اور ان سے بلور کی گولیاں خرید لایا تھا۔ مگر جب میدان میں پہنچا تھا اور بچوں نے اس کے ہاتھ میں گولیاں دیکھی تھیں تو یہ کہہ کر اس پر جھپٹ پڑے تھے کہ یہ تو ہماری گولیاں ہیں۔ بھلا بھکاریوں کے بچوں کے پاس بھی کبھی گولیاں ہوتی ہیں وہ اس دن خوب پاؤں پٹخ پٹخ کر رویا تھا مگر پھر میدان میں جا نکلا تھا۔''

یہ آخری جملہ بچے کی نفسیات کا حقیقی اظہار کرتا ہے، یعنی گولیاں چھنوا کر اور پھٹکار کر کھا کر بھی بھکاری بچہ پھر انہیں بچوں کی طرف لپکتا ہے جنہوں نے اس کے ساتھ ناانصافی کی تھی بچے پھر بچے ہوتے ہیں۔

سلطان ایک بار میدان میں نکل آتا تو پھر واپس گھر جانے سے بچنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ اسے ڈر لگا رہتا ہے کہ دادا کا فولادی ہاتھ پھر اس کی کھوپڑی کو جکڑ لے گا۔ اور دادا پھر اسے سڑک سڑک لیے گھومے گا۔ افسانے کے الفاظ میں:

''ایک بار میدان میں آنے کے بعد اسے (سلطان) واپس گھر جانے سے ڈر لگتا تھا کہ کہیں دادا پھر سے اس کے سر کو اپنے سوکھے ہاتھ میں جکڑ کر اسے سڑک سڑک نہ لیے پھرے۔ اسے معلوم تھا کہ صبح کو آنکھ کھلتے ہی دادا کے ساتھ گدا (گداگری) کرنے نکل جانا ہوگا۔ اس لیے کھٹولے سے اٹھتے ہی اسے ایسا لگتا جیسے اس نے پتھر کی ٹوپی پہن لی ہو۔ دادا کے ہاتھ کی پانچوں انگلیاں درد کی پانچ لہریں بن کر اس کی کھوپڑی میں دوڑ جاتیں۔ اور جب دادا نماز

پڑھنے اور دعا مانگنے کے بعد لاٹھی سنبھالتا اور سلطان کو پاس بلا کر اس کے سر پر ہاتھ رکھتا تو سلطان آدھا مر جاتا دادا کا یہ ہاتھ سوتے جاگتے میں اسے بھوت کی طرح ڈراتا تھا یہ ہاتھ اسے گرفتار کر لیتا تھا اور وہ پٹری پر یوں چلتا تھا جیسے ملزم ہتھکڑیاں پہنے سپاہی کے ساتھ چلتے ہیں۔ اور پھر قید خانے کے صدر دروازے کے جنگلے میں سے باہر سڑک پر لوگوں کو چلتا پھرتا ہنستا مسکراتا دیکھتے ہیں مگر بس دیکھتے ہی رہ جاتے ہیں اور ان کی بصارت کے ساتھ سلاخیں سانپوں کی طرح چمٹ جاتی ہیں۔''

افسانہ اپنے قاری کو کلی طور پر یہ تأثر دیتا ہے کہ ننھا سلطان بوڑھے اندھے دادا کے ہاتھ کی گرفت سے اتنا عاجز ہے کہ وہ ہر حال میں اس سے چھٹکارا پانے کے لیے بیتاب رہتا ہے لیکن اندھے بھکاری کی مجبوری یہ ہے کہ وہ پوتے کو ساتھ لیے بغیر اکیلا بھیک مانگنے سڑکوں پر نہیں نکل سکتا اور پوتے کے ساتھ ساتھ چلنے کے لیے یہی ضروری ہے کہ وہ اس کی کھوپڑی پر پنجہ جمائے رکھے۔ بوڑھے بھکاری کے پنجے اور سلطان کی کھوپڑی کے درمیان ایک شدید ناگوار ربط قائم رہتے ہوئے کئی بار ایسے لمحے آتے ہیں جب سلطان اپنے سر میں کھجلی محسوس ہونے پر خود اپنے ہاتھ سے نہ کھجاتے ہوئے دادا سے کہتا ہے کہ دادا ذرا اپنی انگلی میری کھوپڑی میں گہرے سے دباؤ۔ سلطان بوڑھے دادا کے پنجے کو ناگواری کے ساتھ بوجھ محسوس کرتے ہوئے بھی اس کا عادی ہو گیا ہے۔ یہ افسانے کا بہت اہم اور نازک موڑ ہے۔ وہ ایک پنجے کی پکڑ سے بچنے کے لیے چاہتا ہے کہ دادا مر جائے تو اچھا ہو۔ عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ اندھا بھکاری زیادہ سے زیادہ ضعیف ہوتا جاتا ہے اور اس پر اب دمے کے دورے بھی شدید ہو گئے ہیں۔ افسانہ کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیے:

''اب کچھ عرصے سے یوں ہونے لگا تھا کہ دادا کو آدھی رات کے بعد دمے کے دورے پڑتے اور وہ کھانس کھانس اور ہانپ ہانپ کر صبح تک ادھ موا ہو جاتا اس روز وہ گدا (گداگری) پر نہیں نکلتا تھا۔ مگر سلطان کو جب بھی چھٹی نہیں ملتی تھی۔ وہ دن بھر بیٹھا دادا کے کندھے اور پسلیاں دباتا رہتا اور اس کے ہاتھ رکتے تو کھانسی سے بھنچی ہوئی آواز میں پکارتا۔ ''کیوں سلطان کیا کر رہا ہے؟ مر تو نہیں گیا۔'' سلطان فوراً دادا کے کندھے پکڑ لیتا اور جی میں کہتا اللہ کرے تو خود مر جائے۔ دادا تو مر جائے تو اللہ قسم کیسے مزے آئیں۔ اللہ کرے تو جلدی

> سے ابھی مر جائے اور اس بنگلے کی بی بی سے اس کے بچے کی ٹوپی کی بھیک مانگ کر اپنا سر ڈھانپ لوں۔''

سلطان کے دادا کے تعلق سے پیدا ہوئے فوری نفسیاتی ردِ عمل کا یہ حقیقت پسندانہ اظہار ہے۔ نادان اور معصوم بچہ سخت اذیت سے بچنے کے لیے اپنے دادا کے مرنے کی خواہش سے گزر سکتا ہے جس کی پیٹھ اور پسلیاں دباتے ہوئے اسے پوری پوری رات جاگ کر گزار دینی پڑتی ہے۔ بچے کی یہ خواہش دانستہ نہیں ہے۔ ایک نادانستہ ذہنی ردِ عمل ہے۔ آخر ایک دن بوڑھا بھکاری واقعتاً مر جاتا ہے لیکن موت کی خبر سن کر پہلے تو سلطان کو یقین ہی نہیں آتا کہ دادا مر سکتا ہے۔ زیبو کے بتانے پر سلطان چونک اٹھتا ہے۔ افسانے کی زبان میں:

> ''ایکا ایکی سلطان کے اندر چار طرف پھلجھڑیاں سی چھوٹیں۔ اور وہ بولا ''سچ''
> جیسے اسے یقین نہیں آ رہا تھا کہ دادا لوگ بھی مر سکتے ہیں پھر بیگو کو جوان آس
> پاس کے لوگوں کو جمع کر لایا اور وہ دادا کو غسل دے کر دفنانے لے گئے۔''

دادا کے مرنے کے بعد زیبو ایک دو دن سلطان کا اچھی طرح دھیان رکھتی ہے۔ اسے کھانے کو پہلے سے بہتر چیزیں دیتی ہے۔ سلطان کو لگتا ہے کہ جیسے داداؤں کے مرنے کے بعد بچوں کی زندگی زیادہ آرام سے گزرنے لگتی ہے۔ یہ بھی سلطان کے طفلانہ اور سادہ لوح ذہن میں پیدا ہوئے فوری ردِ عمل کے باعث ہے۔ دو ایک دن گزرنے کے بعد ہی زیبو سلطان کے ہاتھ میں بھیک کا کٹورا تھما دیتی ہے۔ اور کہتی ہے کہ بھیک مانگ کر نہیں لاؤ گے تو روٹی کیسے کھاؤ گے؟ سلطان کو دادا کے بغیر اکیلے جا کر بھیک مانگنے کا کوئی تجربہ نہیں ہے۔ اسے صرف دو باتیں یاد ہوئی ہیں ایک دادا کا وہ ہاتھ جو اس کی کھوپڑی پر، مسلسل رکھا رہتا تھا اور دوسرا دادا کا وہ جملہ جو وہ راہ چلتے ہر مسافر سے کہا کرتا تھا کہ ''اندھے فقیر کو راہ مولی میں ایک روٹی'' دادا کی وفات کے بعد جب سلطان پہلی بار بھیک مانگنے نکلتا ہے تو اسے یہ احساس ہے کہ آج اس کے سر پر دادا کا ہاتھ نہیں ہے۔ لیکن یہ احساس نہیں ہے کہ بھیک مانگنے کے الفاظ میں ترمیم کر لینی چاہیے۔ وہ حسب عادت سڑک سے گزرتے ہوئے بابو کے سامنے بھیک کا پیالہ بڑھاتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ ''بابو اندھے فقیر کو ایک روٹی'' بابو پلٹ کر دیکھتا ہے اور اس سے کہتا ہے ''کیا تو اندھا ہے؟'' تب سلطان کو احساس ہوتا ہے کہ اس سے غلطی سرزد ہو گئی ہے۔ وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔ بابو اسے ڈانٹتا ہے کہ جھوٹ بولتا ہے اور پھر روتا بھی ہے۔ بابو سلطان کو بھیک نہیں دیتا اور پوچھتا ہے

کہ ''کیا نوکری کرے گا؟'' سلطان اتنا نادان ہے کہ نوکری اور بھیک مانگنے کے بیچ امتیاز نہیں کر پاتا۔ بابو سلطان کے نفی میں سر ہلا دینے پر آگے بڑھ جاتا ہے۔تو سلطان اس کے پیچھے پیچھے لپکتا ہے۔اور اس سے کہتا ہے کہ:-

> ''میں نوکری نہیں مانگتا، بھیک نہیں مانگتا۔خدا آپ کا بھلا کرے۔بابو میرے سر پر ہاتھ رکھ کر ذرا دور تک چلیے۔اللہ آپ کو بہت بہت دے میرا سر دکھ رہا ہے۔''

بابو ہنستا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے۔

افسانے کا اختتام قاری کو ایک زبردست ذہنی جھٹکا دیتا ہے۔سلطان کا رویہ قاری کو یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ ننھا، نادان بچہ دادا سے ہی نہیں اب اس ہاتھ سے بھی محروم ہو گیا ہے جو اب سے پہلے تک اس کے لیے ناقابل برداشت ہوتے ہوئے بھی روزی روٹی مہیا کرنے کا وسیلہ تھا۔یہ بچے کی معصومیت ہی ہے جو اسے یہ احساس دلا رہی ہے کہ کھوپڑی پر ہاتھ کے بغیر جیسے وہ ادھورا ہو۔اور اسی لیے وہ بابو سے نوکری یا روٹی کی بھیک نہ مانگتے ہوئے بھی صرف ہاتھ کی بھیک مانگتا ہے۔طفلانہ نفسیات کے حوالے سے ''سلطان'' احمد ندیم قاسمی کے کامیاب افسانوں کی کہکشاں میں ایک نمایاں افسانہ کہا جا سکتا ہے۔

■○■

ماسی گل بانو

ماسی گل بانو احمد ندیم قاسمی کا ایک ایسا افسانہ ہے جو ایک خاص نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ احمد ندیم قاسمی افسانے کے موضوعات عموماً ان گوشوں سے چن کر لاتے ہیں جہاں ان کے دوسرے ہم عصروں کی نگاہ مشکل ہی سے پڑتی ہے۔ پھر وہ اس موضوع پر جتنی تیاری اور ہمہ جہت آگہی کے ساتھ قلم اٹھاتے ہیں اس میں ان کا ثانی مشکل ہی سے نظر آتا ہے۔ موضوعاتی پہلوؤں پر خصوصی توجہ دینے والے افسانہ نگاروں میں وہ ایک امتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔

اس افسانے میں جنسی گھٹن کے ردِ عمل میں پیدا ہوئی ذہنی الجھن یا دماغی اختلال کو مسلم معاشرے کے غیر تعلیم یافتہ متوسط یا نچلے متوسط طبقوں میں جس طرح جنات کے اثرات جیسے توہمات کے حوالے کر کے مطمئن ہونے کی جو روایت چلی آرہی ہے اس پر احمد ندیم قاسمی نے بہت پر اثر ڈھنگ سے قلم اٹھایا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے بچپن میں جس مسلم معاشرے کو دیکھا اور سمجھا اور ہوش سنبھالنے پر جس کا گہرائی سے مطالعہ کیا اس سے انہیں ایسے موضوعات کو چھانٹنے اور برتنے میں آسانی ہوتی ہے۔ وہ ماحول جسے وہ بچپن سے دیکھتے آئے تھے روایتی عقیدوں اور مفروضات سے بھرا ہوا تھا۔ جنات کے حوالے سے کتنے ہی افسانے حقیقت بن کر قارئین کے مابین موضوع گفتگو رہا کرتے تھے اور لوگ ان پر اسی طرح حقیقت کا قیاس کرتے تھے جیسے یہ سب قرین العقل ہو۔ یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے اور حیرت کی بات یہ ہے کہ تعلیمی ترقی کے باوجود بطور خاص پاکستان میں متوسط اور نچلے متوسط طبقات میں ان غلط مفروضات کا تسلط آج بھی جوں کا توں ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے انہی مفروضات سے اس افسانے میں پردہ اٹھایا ہے۔ افسانے کی مرکزی کردار گل بانو ہے جو ناقابل برداشت جنسی گھٹن کا شکار ہو کر اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتی ہے اور غیر معتدل رویے اور غیر فطری عوامل سے گاؤں کے لوگ یہ باور کرنے لگتے ہیں کہ گل بانو پر جن کا سایہ ہے یا اس پر کسی جن نے اپنا تسلط قائم کر لیا ہے۔ گل بانو ایک معمولی مزدور کی بیٹی ہے جو جوان

ہو کر کافی پر کشش، صحت مند اور دل آویز دکھائی دینے لگتی ہے۔ گل بانو کی جواں عمری اور الہڑ پن کا احوال افسانہ نگار اس طرح بیان کرتا ہے:

> ''ایک دن اس نے وہاں کے زمیندار کے ایک نوجوان مزارعے کو کھلیان پر کٹی فصلوں کی اوٹ میں گل بانو کی طرف بازو پھیلائے ہوئے دیکھا۔ گاؤں میں آئے اسے ابھی چند روز ہی ہوئے تھے۔ اس وقت اس کے ہاتھ میں درانتی تھی۔ اس کی نوک بیگ کے پیٹ پر رکھ دی اور کہا کہ میں تیری انتڑیاں نکال کر تیری گردن میں ڈال دوں گا۔ پھر گل بانو نے باپ کے درانتی والے ہاتھ کو پکڑ لیا اور کہا — یہ تو مجھ سے کہہ رہا تھا میں تجھ سے شادی کروں گا اور میں کہہ رہی تھی کہ پھر مجھے پیار بھی شادی کے بعد کرنا۔ اس سے پہلے پیار کرو گے تو خدا ناراض ہو جائے گا۔''

دراصل گل بانو کا باپ ایک کھیت مزدور ہے۔ وہ کچھ عرصہ پہلے روزی روٹی کے لیے گاؤں چھوڑ کر کہیں اور جا بسا ہے لیکن کچھ دنوں کے بعد وہ پھر اسی گاؤں لوٹ آیا ہے۔ جیسے کہ عام طور پر روزی روٹی کمانے والے کسان فصل کی کٹائی پر عموماً اپنے گاؤں لوٹ آتے ہیں۔ مذکورہ اقتباس افسانے کے اس منظر نامے سے اخذ کیا گیا ہے جہاں گل بانو کا باپ فصل کاٹنے کے لیے کھیت پر گیا ہوا ہے۔ وہیں زمیندار کا ایک مزارعہ جس کا نام بیگ ہے آ جاتا ہے اور اپنا ہاتھ جوان ہوتی ہوئی خوبصورت اور پر کشش گل بانو کی طرف بڑھا دیتا ہے۔ یہ منظر دیکھ کر گل بانو کا باپ طیش میں بھر جاتا ہے اور درانتی اٹھا کر بیگ پر حملہ کرنے کے لیے بڑھتا ہے۔ تبھی گل بانو اسے بتاتی ہے کہ بیگ تو اس سے شادی کرنے کا خواہش مند ہے جس پر گل بانو کا باپ بیگ کو اپنے داماد کے طور پر قبول کر لیتا ہے۔ رشتہ طے ہو جاتا ہے۔ شادی کی تیاری شروع کر دی جاتی ہے۔ افسانہ نویس کے لفظوں میں:

> ''تب باپ نے درانتی اپنے کندھے پر رکھ لی گل بانو کو اپنے بازو میں سمیٹ لیا اور رونے لگا۔ پھر وہ بیگ سے بارات لانے کی بات پکی کر کے گاؤں واپس آ گیا۔ بارات سے تین روز پہلے گل بانو کو مایوں بٹھا دیا گیا اور اسے اتنی مہندی لگائی گئی کہ اس کی ہتھیلیاں سرخ پھر گہری سرخ اور پھر سیاہ پڑ گئیں۔ اور تین دن تک آس پاس کی گلیاں گل بانو کے گھر سے اڈتی ہوئی مہندی کی خوشبو سے

مہکتی رہیں۔ پھر رات کو تاروں کی چھاؤں میں بارات کو پہنچنا تھا۔"

مذکورہ اقتباس کنایتہً قاری کو یہ بات بتا دیتا ہے کہ گل بانو کا باپ ایک غریب آدمی ہے۔ اور اس نے اپنی بیٹی گل بانو کا رشتہ بیگ سے بہ عجلت طے کر کے اس فرض سے سبکدوشی حاصل کرنا چاہی ہے۔ ساتھ ہی وہ اپنی استطاعت کے لحاظ سے وہ سب رسمیں بھی پوری کر رہا ہے جو شادی بیاہ کے موقع پر عموماً پوری کی جاتی ہیں۔ گل بانو کو مہندی لگانا اور گیت وغیرہ کا اہتمام شادی کے رسم ورواج کے تحت ہی کیا جا رہا ہے لیکن اسی موقع پر بہت بڑا المیہ یہ ہوتا ہے کہ وقت پر بارات آنے کی بجائے دولہا والوں کی طرف سے نائی آتا ہے جو یہ المناک خبر دیتا ہے کہ زمیندار کا بیٹا ہرنوں کے شکار پر گیا تھا اور بیگ اس کے ساتھ جنگل میں تھا تبھی زمیندار کے ایک پرانے دشمن نے اس پر حملہ بول دیا۔ اور بیگ اپنے مالک کو بچانے کی کوشش میں مارڈالا گیا۔ یہ المناک خبر لانے والے نائی نے یہ بھی بتایا کہ:

> "آج جب میں وہاں سے چلا تو بیگ کی ماں اپنے بیٹے کی لاش پر سہرا باندھے اپنے بال نوچ نوچ کر اڑا رہی تھی۔"

اس حادثے کا دلہن بننے والی گل بانو کے دماغ پر کتنا خوفناک اثر ہوا ہوگا اس کا اندازہ باآسانی لگایا جا سکتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس اذیت ناک کیفیت کی عکاسی ان لفظوں میں کی ہے:

> "گل بانو تک جب یہ خبر پہنچی تو وہ یوں چپ چاپ بیٹھی رہ گئی۔ جیسے اس پر کوئی اثر ہی نہیں ہوا۔ پھر اس کے آس پاس گیت گانے والیاں سوچ رہی تھیں کہ ماتم شروع کریں یا چپکے سے اٹھ کر چلی جائیں تو اچانک گل بانو کہنے لگی کہ "کوئی عید کا چاند دیکھے اور پھر عید کا چاند ایک دم کنگن کی طرح زمین پر گر پڑے تو کیوں بہنوں کیسا لگے؟" اور وہ زور زور سے ہنسنے لگی اور مسلسل ہنستی رہی۔"

افسانہ اپنے اس اہم موڑ پر پہنچ کر قارئین کو یہ احساس دلاتا ہے کہ منگیتر کی موت نے گل بانو پر اتنا مہلک اثر کیا ہے کہ اس کی سوچنے سمجھنے کی صلاحیتیں ماؤف اور اس کا دماغ معطل ہو گیا ہے۔ موت کی خبر پر پہلے وہ بے تحاشہ ہنستی ہے اور پھر رونے لگتی ہے۔ یہاں افسانہ فطری طور پر ایسی فضا تیار کر رہا ہے کہ جس سے گل بانو کے غیر تعلیم یافتہ اور کورانہ عقیدوں میں مبتلا کنبے اور گاؤں کے دوسرے افراد یہ باور کرنے لگیں کہ جن کا اثر گل بانو پر ہو گیا ہے۔ ابھی ایسا قیاس کرنے کی نوبت نہیں آئی تھی کہ اچانک گل بانو تپ محرقہ میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اور اسی بیماری کے دوران اس کا

ایک پیر جو رات بھر چارپائی سے نیچے لٹکا رہتا تھا ٹیڑھا ہو جاتا ہے۔ بخار اترنے پر گل بانو کی ہیئت اتنی ڈراؤنی ہو جاتی ہے کہ دیکھنے والے اس سے گھبراتے ہیں۔ اور بچنے کی کوشش کرنے لگتے ہیں۔ افسانے کے الفاظ میں:

> ''پھر جب اس کا بخار اترا تو اس کے سر کے سب بال جھڑ گئے۔ اس کی آنکھیں جو عام آنکھوں سے بڑی تھیں اور بڑی ہو گئیں اور ان میں دہشت سی بھر گئی۔ پھٹی پھٹی میلی آنکھیں، ہلدی کا سا پیلا چہرہ، اندر دھنسے ہوئے گال، خشک کالے ہونٹ اور اس پر گنجا سر جس نے بھی دیکھا آیۃ الکرسی پڑھتا ہوا پلٹ گیا۔''

بیماری کے بعد اپنی جسمانی ہیئت کے بگڑ جانے سے گل بانو لاٹھی کے سہارے چلنے لگی تھی۔ افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اس حالت میں اس کا ایک پیر شمال کی طرف اٹھتا تو دوسرا مشرق کی طرف رہتا۔ یہ تفصیل افسانہ نگار نے صرف اس لیے دی ہے تاکہ گل بانو کی جسمانی ہیبت ناکی کو دکھا کر یہ بتا سکے کہ کس طرح لوگ ایسی حالت میں یہ باور کر لیتے ہیں کہ متاثرہ شخص پر بیماری یا کسی صدمے کا نہیں جنات کا اثر ہے۔ رفتہ رفتہ گاؤں میں یہ خبر پھیلتی گئی کہ اپنے منگیتر کی موت کے بعد گل بانو پر جن آ گیا ہے۔ یہاں تک کہ گاؤں میں اب روز ہی گل بانو اور جنوں کے رشتے کی بات چلنے لگی۔ دوسرا بڑا حادثہ گل بانو کے ساتھ یہ ہوا کہ جن دنوں گاؤں میں اس پر جن مسلط ہونے کی افواہ پھیل رہی تھی اس کا باپ مصیبتوں کا سارا بار گل بانو کے سر پر ڈالتے ہوئے دنیا سے سدھار گیا۔ گل بانو اب اس دنیا سے نبرد آزمائی کے لیے اکیلی رہ گئی۔ یہاں افسانہ نگار مختلف واقعات بیان کر کے یہ فضا قائم کر لیتا ہے کہ گاؤں کے قریب قریب بھی لوگ گل بانو پر آئے جن کے قصے پر یقین کرنے لگے ہیں اور جب بھی گل بانو کسی سے کچھ مانگنے یا کھانا وغیرہ طلب کرنے کے لیے جاتی ہے تو دینے والے جلد سے جلد اس سے پیچھا چھڑانے کی کوشش کرتے ہیں۔ گل بانو کے ساتھ جو خوف کا عنصر شامل ہو گیا تھا وہ لوگوں کی ہمدردی کے جذبے سے کہیں زیادہ تھا۔ افسانے کا یہ پہلو بہت خاص اور توجہ طلب ہے۔ گاؤں کے لوگ یتیم بے سہارا اور غریب گل بانو کی مدد از راہ ہمدردی نہیں بلکہ عموماً اس سے ڈرنے کی وجہ سے کرتے ہیں۔ یہ ایک نادر پہلو ہے انسانی نفسیات کا جو اس افسانے میں ابھرا ہے۔ یہاں ہمیں معلوم ہوا کہ کئی بار اصحاب خیر انسانی ہمدردی کے ناتے سے نہیں بلکہ سائل یا مانگنے والے کے خوف سے اس کی مدد کرتے ہیں۔ افسانہ نگار اس کیفیت کو واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ گل بانو جب بھی اپنی لکڑی کے سہارے ایک پیر سے جھولتی ہوئی کسی کے گھر پہنچ

جاتی تو گھر والے پانچ روپے یا جو بھی انہیں دینا ہوتا اسے دے کر اندر کمروں میں چھپ جانے کی کوشش کرتے۔ کوئی بھی اس کے روبرو آنا پسند نہیں کرتا۔ یہ بات مشہور ہوگئی تھی کہ گل بانو کے قبضے میں جن ہیں اور وہ اس شخص کے خلاف جو اس کے مطالبات پورے نہیں کرتا بے رحمی سے جنوں کا استعمال کرتی ہے۔ اس صورت حال کا اظہار افسانہ نگار نے ان لفظوں میں کیا ہے:

> ''برسوں پہلے کی بات ہے کہ وہ (گل بانو) ملک نورنگ خاں کے ہاں بقرعید کی رقم لینے گئی تو ملک کا بی. اے پاس بیٹا عید منانے آیا ہوا تھا۔ اس نے یوں ہی چھیڑنے کے لیے کہہ دیا کہ دو ڈھائی مہینے کے اندر عید والے پیسے اڑا دینا تو فضول خرچی ہے اور ایسی فضول خرچی تو صرف نئی نئی دلہنوں کو زیب دیتی ہے۔ گل بانو نے یہ سنا تو عجیب عجیب نظروں سے ملک کو گھورنے لگی سارا گھر جمع ہوگیا اور نوجوان کو ڈانٹنے لگا کہ تم نے ماسی کو کیوں چھیڑا؟ گل بانو کے ہاتھ پر پانچ روپے کی جگہ دس روپے رکھے گئے مگر اس نے دس کا نوٹ آہستہ سے چولہانے کی حد بندی پر رکھ دیا اور چپ چاپ چلی آئی۔ اور پھر یوں ہوا کہ آدھی رات کو یہ نوجوان پلنگ پر سے گر پڑا ـــــ پھر بجلی کی تیزی کے ساتھ تڑ سے زمین پر گرا، چیخ ماری اور بے ہوش ہوگیا۔''

ایسے متعدد واقعات نے لوگوں کا یہ قیاس اور پختہ کر دیا کہ گل بانو کے قبضے میں یقیناً جن ہیں اور وہ ان کے ذریعہ کسی کو بھی سزا دلوا سکتی ہے۔ افسانہ نگار نے گل بانو کے تعلق سے ایسے متعدد محیر العقل واقعات افسانے کے مرکزی کردار گل بانو سے منسوب کیے ہیں۔ یہ دراصل اپنے افسانوی کردار کے استحکام کے لیے ہی نہیں بلکہ اس نقطۂ نظر سے بھی بہت اہم ہیں کہ ان کے توسط سے ذہنی پسماندگی میں مبتلا اس مسلم معاشرے کی صحیح عکاسی ہوئی ہے جو ذہنی انتشار یا مختلف دماغی امراض کو جنوں کے اثرات سے جوڑ کر دیکھنے کے جہل میں مبتلا ہے۔ یہ ذہن صدیوں سے چلا آرہا ہے اور ان مفروضات کے پیچھے ایسی دردناک حقیقت چھپی رہتی ہیں کہ ان کا اندازہ لگایا جانا بھی آسان نہیں ہے۔ ماسی گل بانو کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی نے اس سنگین صورت حال سے کامیابی کے ساتھ پردہ اٹھایا ہے اور ان توہمات کی حقیقت کو واضح کر دیا ہے جو ذہنی اور جنسی دباؤ کے باعث رونما ہونے والے اختلال کو جنوں کا سایہ سمجھ کر پسماندہ مسلم طبقوں میں ایک غلط عقیدے کی طرح رائج رہا ہے۔ گل بانو اس صورت حال کی بہت صحیح اور حقیقی نمائندہ ہے۔ افسانے

میں احمد ندیم قاسمی نے متعدد مقامات پر یہ بتایا ہے کہ گل بانو کے تعلق سے کیسی کیسی حیرتناک کہانیاں جڑ گئی تھیں۔ بہت سے لوگوں کا خیال تھا کہ گل بانو خود ہی جن ہے، وہ گلی میں چلتے چلتے غائب ہو جاتی ہے، گھروں میں دروازے بند ہو جانے کے بعد وہ کسی بھی گھر کے صحن میں کھڑی ہوئی دکھائی دے جاتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا تھا کہ جب ساری بستی سو جاتی ہے تو ماسی گل بانو کے گھر میں بکسوں کے کھلنے اور بند ہونے، گھنگھروؤں کے جھنجھنانے اور کسی کے گانے کی آوازیں آتی ہیں۔ ایسے واقعات بھی گل بانو کے ساتھ منسوب کیے جانے لگے تھے جن میں کہا جاتا تھا کہ کسی نے ماسی گل بانو کا بازو چھو لیا تو وہ نوجوان یا تو جلنے لگا یا پھر اس کے اندر ایسی تپش پیدا ہو گئی کہ وہ کڑاکے کی سردی میں بھی اپنے تپتے ہوئے جسم پر چادر تک نہ رکھ سکا۔ یا پھر گاؤں کے ایک شخص قادرے موچی کے انگوٹھا کٹ جانے پر اس افواہ کا پھیل جانا کہ اس نے اسی شام گل بانو کے دروازے کو چھوا تھا اس لیے ماسی پر مسلط جن نے قادرے موچی سے اس کا بدلہ چکا لیا۔ یہ سارے واقعات وہی ہیں جو ہر گاؤں بستی میں کسی دماغی صدمے سے ٹوٹے ہوئے آدمی کے بارے میں مشہور کر دیے جاتے ہیں اور گلی گلی اس پر جنوں کا سایہ ہونے کی شہرت ہو جاتی ہے۔ اور یہ سب واقعات سنے سنائے اور روزمرہ کی زندگی میں سامنے آنے والے ہیں۔ بس اتنا ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے عوام الناس کے توہمات کے پیچھے کی سچائی کو بڑی مہارت کے ساتھ سامنے لا دیا ہے اور اسے اس خوبصورت تخلیقی انداز میں بُن کر افسانے کا روپ دیا ہے جس سے جنوں کی ساری حقیقت واضح ہو گئی ہے۔ ایسا کردار جس پر جنوں کے اثر کا ہونا باور کر لیا جاتا ہے لوگوں کی دلچسپی کا سبب تو بنتا ہی ہے اور اس سے زیادہ ان کے لیے خوف کا باعث بھی بن جاتا ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار نے یہ بتانا ضروری سمجھا کہ دن کے وقت کوئی اکا دکا لوگ ہی گل بانو کے گھر جانے کا حوصلہ کر پاتے تھے۔ رات میں تو اس کی طرف کوئی پھٹکتا ہی نہیں تھا۔ گل بانو پاگل نہیں تھی جنوں کا اثر ہونے کی بات بھی ایک واہمہ تھی اور خام خیالی کی بنیاد پر مشہور ہو گئی تھی۔ چونکہ افسانہ آگے چل کر قارئین کو یہ بتاتا ہے کہ ''دن میں جب بھی کوئی گیا یہ خبر لے کر آیا کہ ماسی مصلے پر بیٹھی تسبیح پڑھ رہی تھی اور رو رہی تھی۔''

یہ بیان بتا رہا ہے کہ گل بانو کی تسبیح اور اس کا رونا کسی اور سبب سے ہے۔ جسے گل بانو کے علاوہ کوئی اور نہیں جانتا۔ رات کے وقت گل بانو کے گھر کی طرف جانے کی ہمت کوئی دلیر سے دلیر شخص بھی نہیں کر پاتا تھا۔ افسانہ نگار کے لفظوں میں:

''شام کی اذان کے بعد ماسی گل بانو کے گھر کے قریب سے گزرنا قبرستان

سے گزرنے کے برابر ہی ہولناک تھا۔ بڑے بڑے حوصلہ مندوں سے شرطیں بدی گئیں کہ رات کو کوئی ماسی سے بات کر آئے۔ مگر پانچ پانچ دس دس قتلوں کے دعوے دار بھی کہتے تھے کہ ہم ایسی چیزوں کو کیوں چھیڑیں جو نظر نہیں آتیں اور اگر نظر آ بھی جائیں اور ہم برچھا ان کے پیٹ میں اتار بھی دیں اور وہ کھڑی ہنستی رہیں۔ اڑوس پڑوس کے لوگوں نے بڑے بڑے سجادہ نشینوں سے حاصل کیے ہوئے تعویذ اپنے گھروں میں دبا رکھے تھے۔"

گویا پورا گاؤں اس بات پر متفق تھا کہ منگیتر کی موت کے بعد ماسی گل بانو کو کسی بڑے جن نے دبوچ لیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اس سلسلے میں جتنے بھی واقعات دیے ہیں وہ سب صحیح ہیں جو جنات کے تعلق سے عوام الناس میں پختہ عقیدے کی طرح دہرائے جاتے رہے ہیں۔ افسانہ اس موڑ پر پہنچ کر قارئین کو ایک اور ایسے کردار سے روشناس کراتا ہے جو گاؤں کی ایک اور لڑکی ہے اور اس پر بھی جنوں کا اثر ہونے کی افواہ پھیل چکی ہے۔ یہ لڑکی گاؤں کے جہانے میراثی کی نوجوان بیٹی ''تاجو'' ہے۔ افسانہ نگار ماسی گل بانو کے بارے میں پہلے ہی یہ بتا چکا ہے کہ وہ جنات سے گھری ہونے کے باوجود ہر سال شہر سے کفن لے کر آتی ہے۔ یہ ایک واضح اشارہ ہے جو گل بانو کی نفسیاتی کیفیت سے قاری کو روشناس کرا دیتا ہے۔ افسانہ نگار آگے چل کر قارئین کو یہ بھی بتاتا ہے کہ جہانے میراثی کی بیٹی تاجو سے جو بہت شوخ و شنگ ہے ماسی گل بانو کو بہت پیار تھا اور پورے گاؤں میں جہانے میراثی کا ہی گھر تھا جہاں آگ لینے کے سلسلے میں ماسی کا آنا جانا تقریباً روز ہی تھا۔ جہاں نے میراثی کی بیٹی تاجو جب بڑی ہوئی تو وقتاً فوقتاً یہ ہونے لگا کہ ماسی گل بانو اپنے گھر سے نکل کر جہانے میراثی کی بیٹی تاجو کو لے کر اپنے گھر آتی اور اندر سے دروازہ بند کر لیتی۔ ماسی گل بانو کی ذہنی کیفیت کا اظہار افسانہ نگار نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''(ماسی گل بانو) نے تاجو کے سامنے گھڑا لا کر رکھ دیا خود بھالی بجانے بیٹھ گئی اور نمازوں کے وقفوں کو چھوڑ کر شام تک اس سے جہیز اور رخصتی کے گیت سنتی رہی اور ہنستے میں روتی رہی اور روتے میں ہنستی رہی۔''

افسانہ یہاں پہنچ کر یہ تاثر دیتا ہے کہ جن زدہ گل بانو دراصل منگیتر کی موت کے بعد جنسی گھٹن اور شادی نہ ہو پانے کے منفی ردعمل کا شکار ہے۔ جسے بستی والوں نے جنات کے حوالے کر کے اس حقیقت سے آنکھیں چرا لی ہیں۔ وہ جن زدہ نہیں جنس زدہ ہے۔ ماسی گل بانو تاجو کو

اپنے ساتھ لا کر جس طرح گیت گاتی ہے اور جہیز وغیرہ کی چیزوں کی نمائش کرتی ہے وہ بھی اس کی اسی ذہنی کیفیت کی غماز ہیں۔ افسانے کے اس موڑ پر ایسا لگتا ہے کہ تاجو بھی ماسی گل بانو کی طرح ہی جنوں کے قبضے میں آ گئی ہے۔ اس کے بارے میں بھی بستی والوں کا قیاس یہی ہے کہ گل بانو کے تعلق میں رہنے کے سبب اس پر بھی کسی برے جن کا سایہ ہو گیا ہے۔ تاجو خوبصورت تھی جوان تھی اور گاؤں کے لوگوں میں یہ خیال عام تھا کہ جن خوبصورت اور جوان لڑکیوں پر ہی آتے ہیں۔ تاجو کی مختلف حرکات سے یہ اشتباہ یقین کی صورت لیتا گیا کہ ماسی کے ساتھ ہوئے ربط ضبط نے تاجو کو بھی کسی جن کے حوالے کر دیا۔ تاجو پر جن کا اثر کیوں ہوا، اس کا راز قاری پر تب کھلتا ہے جب تاجو کو مختلف پیروں فقیروں کے گنڈے تعویذ، ٹونکے کرانے اور ناکام رہنے کے بعد کئی لوگ یہ مشورہ دیتے ہیں کہ جس ماسی گل بانو نے تاجو کو جن کے حوالے کیا ہے اس سے بھی مشورہ کرنا چاہیے۔ جہانے میراثی فوراً ماسی کے پاس پہنچتا ہے اور ماسی سے درخواست کرتا ہے کہ اس پر مسلّط ہوا جن اتار دے۔ ماسی گل بانو میراثی سے پوچھتی ہے کہ تم نے چھ سات سال پہلے تاجو کی منگنی کی تھی پھر اب تک اس کی شادی کیوں نہیں کی۔ جہانے جواب میں بتاتا ہے کہ لڑکے والوں نے اس کے گھر کی دہلیز گھس ڈالی۔ مگر لڑکا تو کچھ کرتا نہیں۔ بوڑھے باپ کی کمائی سے طرّے باندھتا ہے۔ وہ تاجو کو بھوکا مار دے گا۔ ماسی اس سے کہتی ہے "کچھ کرو تاجو کی فوراً شادی کرو جوانی کی انگیٹھی پر چپ چاپ اپنا جگر پھونکتے رہنا کسی کام کا نہیں اور تمہاری تاجو تو بالکل چھلکتی ہوئی لڑکی ہے دولہا آیا تو جن چلا جائے گا۔"

افسانہ اپنے کرداروں کی نفسیاتی گتھیاں سلجھاتا ہوا یہاں تک پہنچتا ہے۔ افسانہ قاری کو یہ بتا دیتا ہے کہ جنات کی ساری کہانی کے پیچھے جنسی گھٹن کام کر رہی ہے۔ جہانے میراثی گل بانو کے مشورے پر اگلے ہی دن تاجو کی شادی کی تاریخ مقرر کر دیتا ہے۔ تاجو کے ہاتھوں میں مہندی لگائی جانے لگتی ہے اور جن دولہا کے آنے کا انتظار نہ کرتے ہوئے مہندی کی خوشبو ہی سے بھاگ جاتا ہے۔

ادھر ماسی گل بانو تاجو کی شادی کے بعد اپنے گھر سے باہر نہیں نکلی۔ وہ جو ہر روز مسجد کی محراب چومنے اور صحن میں جھاڑو دینے جایا کرتی تھی نہیں گئی۔ جہانے میراثی بتاتا ہے کہ تاجو کی رخصتی کے بعد وہ اس کے گھر آگ بھی لینے نہیں آئی۔ گاؤں کے لوگوں کو یہ جان کر حیرت ہوئی اور یہ طے پایا کہ ابھی دن سے سب لوگ اکٹھا ہو کر ماسی گل بانو کے یہاں چلیں اور پتہ لگائیں کہ وہ

آج گھر سے کیوں نہیں نکلی۔ یہاں پہنچ کر افسانہ نگار نے اس وقت کے منظر کی جو تصویر کشی کی ہے وہ افسانے کو تاثر سے بھر دیتی ہے۔

''اس وقت جھکڑ چل رہا تھا۔ گلیوں میں مٹی اڑ رہی تھی اور تنکے ننھے ننھے بگولوں میں چکرا رہے تھے۔ ہجوم مسجد کی گلی سے گزرا تو تیز جھکڑ نے مسجد کی بیری پر سے زرد پتوں کا ایک ڈھیرا تار کر ہجوم پر بکھیر دیا۔ عورتیں چھتوں پر چڑھ گئیں۔ بچے ہجوم کے ساتھ ساتھ دوڑنے لگے۔ بالکل بارات کا سا منظر تھا صرف ڈھول اور شہنائی کی کمی تھی۔''

افسانہ نگار کے آرٹ کا کمال یہ ہے کہ اس نے فطرت کے نہایت اداس منظر کی تصویر کشی کرتے ہجوم کو بارات کی علامت میں پیش کیا ہے۔ یہ ہجوم ماسی گل بانو کے دروازے پر پہنچتا ہے مگر دستک دینے کا حوصلہ کسی میں نہیں ہے۔ ہجوم میں سے کوئی ایک ہمت کر کے ماسی گل بانو کو پکارتا ہے۔ تیز ہوا کا جھکڑ چل رہا ہے۔ ہجوم پر سکتہ طاری ہے۔ تبھی جھانے میراثی آگے بڑھ کر دروازہ کھٹکا تا ہے۔ تاجو ہجوم کو چیرتی ہوئی آگے آتی ہے اور دروازے کی جھری سے جھانک کر کہتی ہے کہ ماسی کے کوٹھے کا دروازہ کھلا ہے بہت سے لوگوں نے جھریوں میں سے جھانکا، کئی نے دیکھا کہ گل بانو آرہی تھی۔ اچانک زنجیر کھلتی ہے ساتھ ہی دروازہ کھلتا ہے اور ہجوم پر مہندی کی خوشبو کا ریلا امڈ آتا ہے۔ سامنے گل بانو کھڑی تھی۔ یہ منظر کتنا دلفریب ہے۔

''اس نے سرخ ریشم کا لباس پہن رکھا تھا۔ اس کے گلے میں اور کانوں اور ماتھے پر زیور جگمگا رہے تھے جو آج کل بازاروں کے پٹڑوں پر بہت عام ملتے ہیں۔ اس کے بازو کہنیوں تک چوڑیوں سے بھرے ہوئے تھے، اس کے ہاتھ مہندی سے لال ہو رہے تھے۔''

افسانے کے منظر میں ماسی گل بانو دلہن بنی کھڑی ہے اور کہہ رہی ہے کہ تمہیں تو تاروں کی چھاؤں میں آنا چاہیے تھا۔ لیکن فوراً ہی یہ محسوس کر لیتی ہے کہ دروازے پر کھڑا ہجوم بارات نہیں ہے۔ تبھی صدمے سے اس کے ہاتھ کی لاٹھی چھوٹ جاتی ہے۔ اور وہ دروازے پر ہی ڈھیر ہو جاتی ہے۔ افسانہ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

''پورا کوٹھا مہندی کی خوشبو سے بھرا ہوا تھا۔ چارپائی پر صاف ستھرا کھیس بچھا تھا۔ چاروں طرف رنگ رنگ کے کپڑے اور برتن پیڑھیوں اور کھٹولوں پر دلہن

کے جہیز کی طرح سجے ہوئے تھے۔ ایک طرف آئینے کے پاس کنگھی رکھی تھی۔"

آخر میں افسانہ یہ واضح کر دیتا ہے کہ ماسی گل بانو کی اس ابتر حالت کے پیچھے جنات کا اثر نہیں، وہ جنسی تشنگی تھی جو تا حیات تشنۂ تکمیل رہی اور بالآخر ماسی کو بے موت مار دیا، تاہم شادی کے ذریعہ اسی جنسی تشنگی کے علاج سے تاجو کو ایک موہوم جن سے ہمیشہ کے لیے نجات مل گئی۔

احمد ندیم قاسمی کا یہ افسانہ مقصدیت کا حامل ہے، انہوں نے ایک سماجی سچائی کو سیدھے سادے لفظوں میں اس طرح بیان کر دیا ہے کہ سماج کا ایک اہم مسئلہ پوری طرح ابھر کر سامنے آجاتا ہے، اس افسانہ کے توسط سے افسانہ نگار نے گل بانو کی جنسی تشنگی کے مسئلہ کو اٹھایا ہے اور بڑی اعتدال پسندی سے کام لیتے ہوئے جنسی کج روی اور عریانیت سے اپنے دامن کو بچائے رکھا ہے۔ نیز ان کے اس افسانے کا لب ولہجہ اور اسلوب نگارش جنس زدہ نہیں ہے۔ یہی خوبی افسانہ نگار کے فن کو عروج بخشتی ہے۔

■○■

بے گناہ

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''بے گناہ'' اس لیے قابل توجہ ہے کہ جاگیردارانہ عہد میں پولس زردار اور زردار کے دلالوں کا جو مثلث بن گیا تھا اور جس طرح یہ مثلث آپس میں گٹھ جوڑ کر کے بے وسیلہ عوام کو ستاتا اور ان کے خلاف سازشیں کرتا تھا وہ سلسلہ آج بھی کم و بیش ویسا ہی چل رہا ہے۔ جاگیردارانہ عہد کی بدلتی ہوئی شناخت کے باوجود اس مثلث میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں آئی ہے بجز اس کے کہ اہل ثروت کی جگہ یا تو سیاسی قائدین یا کچھ دوسرے طاقتور عناصر اس میں شامل ہو گئے ہیں اور جاگیرداروں کے روایتی دلالوں کی جگہ جرائم پیشہ گروہوں کے سرغناؤں نے لے لی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اس افسانے کی فضا اگرچہ ٹھیٹھ جاگیردارانہ طرز معاشرت سے لی ہے اور افسانے کا قاری قریب پون صدی ماضی کی طرف لوٹ جاتا ہے لیکن اس کے باوجود اس افسانے کو فرسودہ کہہ کر اس لیے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ آج بھی بے وسیلہ لوگوں اور باوسائل طبقوں نیز پولس کے بیچ جو رشتے ہیں اور جس طرح کی سازشیں کمزور طبقات کے لوگوں کے ساتھ ہو رہی ہیں وہ منظر اس افسانے کو موجودہ عصر سے بھی اپنے آپ کو جوڑے رکھتا ہے۔ قاری اس افسانے میں پرانے جاگیردارانہ عہد کے کرداروں کے حوالے سے اپنے اس عہد کے ان کرداروں کو با آسانی سمجھ سکتا ہے جس میں کمزور طبقے کا ایک آدمی پولس اور باوسائل طبقات کے نمائندوں کی سازش کا شکار ہو کر زندگی کے امکانات تک سے محروم ہو جاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے اس افسانہ ''بے گناہ'' کی توصیف کرتے ہوئے انہی کے ہم عصر اور جدید کہانی کے منفرد افسانہ نگار سعادت حسین منٹو نے لکھا کہ:

> ''آپ کا افسانہ بے گناہ'' واقعتاً میں نے بے حد پسند کیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس قسم کے جذبات میں ڈوبے ہوئے افسانے اردو میں بہت کم شائع ہوئے ہیں۔ آپ کے ہاتھ 'پلاسٹک' ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ افسانے کے موضوع کو آپ نے نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ چھو کر بھی دیکھا ہے۔ یہ خصوصیت ہمارے

ملک کے افسانہ نگاروں کو نصیب نہیں۔ افسانے میں 'Objective' بیج بہت پیارے اور موضوع و مناسب ہیں 'Atmospheric' بیج بیحد اچھے ہیں۔ اس کے علاوہ آپ کے مختصر افسانے میں دو تین عروجی مناظر بہت 'Appealing' ہیں۔'' [1]

یہاں مذکورہ اقتباس پیش کرنے کا مقصد صرف یہی نہیں ہے کہ سعادت حسن منٹو احمد ندیم قاسمی کے ہم عصر اور ایک بڑے افسانہ نگار ہیں اور جو رائے انہوں نے افسانہ ''بے گناہ'' پر دی ہے وہ سند کے طور پر پیش کر کے جواز پیش کیا جا سکے۔ مجھے یہاں احمد ندیم قاسمی کے افسانہ ''بے گناہ'' کے ساتھ ہی منٹو کی رائے کا بھی جائزہ لینا زیادہ بہتر ہوگا۔

دراصل ترقی پسند افسانے کے دور میں جاگیردار، مہاجنوں سرمایہ دار اور صنعت کار طبقوں کے جو کردار عموماً قائم کیے گئے انہیں دانستہ طور پر سفاک، ظالم اور غریب لوگوں پر قہر ڈھانے والوں کی شکل ہی میں دکھایا گیا اور ان کے مقابلے میں کمزور طبقے کے لوگوں کو مظلوم اور قابل رحم۔ اس بات کو کلیے کے طور پر تسلیم کر لیا گیا کہ اگر کوئی صاحب ثروت ہے تو وہ ظالم اور غیر انسانی بھی ہوگا اور اگر کوئی تہی دست ہے تو اس کا مظلوم اور قابل رحم ہونا بھی ضروری ہے۔ جزوی طور پر بھی حقیقت یہی ہو تو اس حقیقت کو کلیے کے طور پر برتے جانے کے باعث اسی نوعیت کے کردار وجود میں آئے جو حقیقی زندگی کے حقیقی عکاس نہیں تھے۔ اس سے بھی زیادہ یہ ہوا کہ اس عہد کے افسانہ نگاروں نے چوروں، اچکوں، طوائفوں اور مجرموں تک کو انسانی آدرش بنا کر پیش کیا اور ان میں انسانی عظمت کے ایسے ایسے پہلو تلاش کیے جن سے افسانوی ادب میں (Bohumanism) بوہیومینزم کو فروغ ملا۔ ایسے لاتعداد افسانوں میں چند ہی ایسے ہیں جنہیں ادب کے زمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے باقی جدید فیشن کی بھینٹ چڑھ گئے۔ احمد ندیم قاسمی اگر چہ ان افسانہ نگاروں میں نہیں ہیں جنہوں نے اور بہت سے اپنے ہم عصروں کی طرح ٹائپ کرداروں کی کہانیوں کی اساس رکھی ہو۔ یا امیر غریب کے روایتی تصور تک اپنے آپ کو محدود رکھ کر افسانے لکھے ہوں۔ وہ ہمارے عہد کے ایسے افسانہ نگاروں میں ہیں جنہوں نے اپنے کردار حقیقی زندگی سے اٹھائے ہیں۔ چاہے یہ کردار غریب بے وسیلہ طبقات سے لیے گئے ہوں یا اونچے طبقات سے۔ دونوں حالتوں میں ان کا حقیقی زندگی سے تعلق ہے۔ ہاں یہ ضرور ہوا کہ واقعہ نگاری میں کہیں کہیں احمد ندیم قاسمی حد

---

[1] فلیپ افسانوی مجموعہ ''چوپال'' مصنف: احمد ندیم قاسمی، اساطیر پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء

اعتدال سے گزر گئے ہیں۔ جس سے واقعات اپنی یقین دہانی کرانے کے معاملے میں کافی لاچار سے دکھائی دینے لگے ہیں۔ ایسے مقامات کئی بار جوشِ تحریر اور افسانے کو (کئی بار) زیادہ اثر انگیز بنانے کی دھن میں آئے ہیں۔ بہر حال یہ افسانہ قارئین کے سامنے ایک ایسے کردار کو لے کر آتا ہے جو کسانوں کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ ''رحمان'' نام کا یہ چھوٹا کسان افسانے کے حوالے سے جب ہمیں ملتا ہے تو اس کی ماں مرگئی ہوتی ہے۔ باپ پہلے ہی وفات پا چکا ہے۔ افسانہ نگار رحمان کا مزید تعارف اس انداز میں کراتا ہے:

> ''جس دن سے اس کی ماں نے دم توڑا تھا وہ کائنات کی ہر چیز سے نفرت کرنے لگا تھا۔ خاموشی اس کی زندگی تھی۔ اسے نہ احباب کی ضرورت تھی نہ عزیزوں کی۔ اس کی جوان آنکھوں میں ایک خلا سا تھا۔ اس کی ماں مر چکی تھی اور اب اس کا اس دنیا میں کوئی نہ تھا۔ وہ دن بھر ہل چلاتا تھا اور شام واپسی پر اسے اپنی بوڑھی ماں کی زبان سے شہد سے کہیں میٹھے الفاظ سننے کی امید ہوتی تھی۔ مگر اب —— اسے وہ کھلا دالان اور سرخ مٹی سے تھوپا ہوا بھدا امکان کاٹنے کو دوڑتے تھے۔ وہ چاہتا تھا کہ اٹھ کر بیلوں کے گلے پر چھری پھیر دے۔ بکریوں کی گردنیں مروڑ دے۔ کواڑ توڑ ڈالے اور سامان جلا ڈالے کپڑے پھاڑ کر گاؤں سے باہر نکل جائے اور کسی بلندی سے گر کر اپنی زخمی روح کو الجھنوں سے ہمیشہ کے لیے رہائی دے دے۔''

ماں سے غیر معمولی تعلق اور والہانہ محبت کا ذکر احمد ندیم قاسمی کے متعدد افسانوں میں ہوا ہے۔ یہ ان کی ذاتی زندگی کا بھی بہت توانا پہلو رہا ہے۔ ماں سے بیٹے کی دیوانگی کی حد تک محبت کا بھی ایک نفسیاتی پہلو ہوتا ہے۔ ایسے بھی بچے جنھیں باہر کی دنیا سے محبت پیار، حوصلہ اور تحفظ نہیں ملتا وہ بیچارگی اور عدم تحفظ کا شکار ہو کر ماں کے آنچل تک سمٹ جاتے ہیں اور یہی آنچل ان کے لیے گوشۂ عافیت بن جاتا ہے۔ ''رحمان'' بھی ایک ایسا ہی کردار ہے وہ ماں کی مفارقت میں زندگی کو بے معنی سمجھ رہا ہے لیکن اس لیے زندہ ہے کیونکہ ماں نے مرنے سے پہلے اس سے کہا ہے ''بیٹا میرے بعد جینا تم جینے کے قابل ہو اس عمر میں آنسو تمہاری آنکھوں کو زیب نہیں دیتے۔ مرنے کا خیال تک نہ کرنا موت بوڑھوں کو سجتی ہے جوانوں کو نہیں۔''

رحمان ماں کی اسی تلقین کے سہارے اپنی زندگی کے دن گزار رہا ہے۔ وہ کھیت میں ہل

چلاتا ہے۔ فصل بوتا ہے، کاٹتا ہے۔ کٹائی کا موسم آنے پر وہ اپنے کھیت کاٹ کر فصل کھلیان میں لا کر اکٹھا کر لیتا ہے۔ ایک دن جب رحمان اپنی فصل کھلیان میں رکھ کر گھر لوٹ آیا اور رات گھر میں گزار کر صبح کو پھر کھلیان میں جانے کی تیاری کرنے لگا ہے تو گاؤں کا ذیلدار آیا تب رحمان اپنے دروازے پر موجود تھا۔ ذیلدار جس کا نام اللہ دتا ہے رحمان کو کڑک کر آواز دیتا ہے اور ڈانٹ کر کہتا ہے:

> ''کئی بار تم سے کہہ چکا ہوں کہ زمین کا لگان مطالبے پر ادا کر دینا چاہیے مگر تم ہو کہ مکان کے اندر چھپ کر مجھ سے بچنے کی کوشش کرتے ہو۔ میں تم جیسے بھکاریوں کے کان کھینچ لیا کرتا ہوں۔ پانچ روپے ابھی پیدا کرو ورنہ گاؤں کے چوکیدار کو بلوا کر تمہارا ابھرکس نکلوا دوں گا۔''

رحمان ذیلدار اللہ دتا کی خوشامد کرتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ میں کوشش کر رہا ہوں جلدی سے جلدی لگان ادا کر دوں۔ لیکن اللہ دتا کسی صورت ماننے کے لیے تیار نہیں ہے۔ وہ رحمان کے ساتھ اور زیادہ کرختگی سے پیش آتا ہے۔ اس کی بے عزتی کرتا ہے اور سر توڑ ڈالنے کی دھمکی بھی دیتا ہے۔ آخر میں یہاں تک کہتا ہے کہ وہ اسے کتوں کی طرح گھور گھور کر کیوں دیکھ رہا ہے؟ رحمان کی عزت نفس پر چوٹ پڑتی ہے تو اس کے اندر کا خوددار انسان بیدار ہو جاتا ہے۔ آنسو خشک ہو جاتے ہیں، بازوؤں کی نسیں ابھر آتی ہیں، وہ ماں کا غم بھول جاتا ہے اور اکڑ کر جواب دیتا ہے کہ میں ایسے بیہودہ الفاظ سننے کا عادی نہیں ہوں۔ رحمان غصے سے اللہ دتا ذیلدار کو دفع ہو جانے کے لیے دھمکی دیتے ہوئے کہتا ہے ''ورنہ'' اللہ دتا پوچھتا ہے کہ ''ورنہ تو کیا کر لے گا؟'' جس پر رحمان جواب دیتا ہے کہ ''میرے بازوؤں میں جان ہے'' دونوں کے بیچ تکرار ہوتی ہے اور یہ تکرار اتنی بڑھ جاتی ہے کہ ذیلدار نے آگے بڑھ کر اپنی پوری طاقت سے رحمان کے منہ پر تھپڑ رسید کیا تو وہ شیر کی طرح ذیلدار پر جھپٹا اور آن کی آن میں اس کے سینے پر سوار ہو گیا۔ گھونسوں سے اس کی ہڈیاں ڈھیلی کر دیں اور جب جی بھر گیا تو اس کا کان پکڑ کر باہر نکال دیا۔ اسے کسی قسم کی پشیمانی کے احساس نے نہ ستایا۔ اس نے اپنی دانست میں ذیلدار کو ایک سبق سکھایا تھا اور وہ مطمئن تھا کہ اس کی غیرت نے ذیلدار کے سامنے اس کا ساتھ نہیں چھوڑا۔''

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں کے لیے کمزور طبقوں کے جو کردار چنے ہیں ان میں روایتی قسم کی انفعالیت اور شکست خوردگی نہیں ہے۔ عزت نفس کا احساس، خودداری اور تذلیل پر

احتجاج کرنے کا حوصلہ ہے۔ یہ ایک ایسی خوبی ہے جو احمد ندیم قاسمی کو اپنے دیگر ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے۔ مذکورہ افسانے کا کردار ''رحمان'' جو اپنی مرحوم ماں کے غم میں موم کی طرح پگھل رہا ہوتا ہے، جب ذیلدار کے تذلیل کرنے سے گھائل ہوتا ہے تو ماں کے غم کو بھول کر اپنی عزت اور توقیر کے تحفظ کے لیے شمشیر برہنہ بن کر ذیلدار پر ٹوٹ پڑتا ہے۔ معاملہ یونہی ختم نہیں ہوتا۔ ذیلدار اگرچہ اپنے ساتھ کیے گئے زدوکوب کے واقعے کو گاؤں میں اپنی بے عزتی کے خیال سے کسی کو بتاتا نہیں۔ لیکن اس کے دل میں گرہ بیٹھ جاتی ہے اور وہ رحمان سے بدلہ لینے کی سازش رچنے لگتا ہے۔

رحمان پر پہلا حملہ ذیلدار اللہ دتا نے یہ کیا کہ اس وقت جب رحمان اپنے گھر میں تھا اس کے کھلیان کو آگ لگوادی۔ افسانے میں اس واقعے کا تذکرہ اس طرح پیش کیا گیا ہے:

''اس دن شام کو رحمان آٹا گوندھ رہا تھا۔ چڑیوں کے لاتعداد غول چیں چیں کی آواز سے اس کے مکان پر سے گزر جاتے تھے چمگادڑیں بیری کی سوکھی ہوئی ٹہنیوں سے ٹکرا کر پھڑ پھڑاتی تھیں اور پھر ہوا میں تیرنے لگتی تھیں۔ بیل جگالی کر رہے تھے ایک بکری اپنے ننھے سے بچے کے ماتھے پر منہ رکھے کھڑی تھی یکا یک گاؤں میں شور اٹھا اور آن کی آن میں رحمان کے قریب ہوتا گیا۔ وہ دوڑ کر مکان پر چڑھ گیا دور جنوب مشرقی کنارے پر ایک زبردست چمک تھی۔ آگ اور دھواں... اس کے دل پر ہتھوڑا سا پڑا... ماتھے سے پسینہ پونچھا اور مکان سے اتر کر دوڑتا ہوا گاؤں کی چوپال پر جا پہنچا۔''

احمد ندیم قاسمی کا کمال فن یہ ہے کہ وہ جب کسی درد انگیز واقعے کی نقاب کشائی پر آتے ہیں تو اس سے پہلے واقعے کی مناسبت سے ان فطری مناظر کی عکاسی مؤثر انداز میں کر دیتے ہیں جس سے افسانے کے واقعے کو توانائی اور شدت حاصل ہوتی ہے۔ ساتھ ہی اس کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ جیسے قارئین نے رحمان کے کھلیان میں آگ لگنے کے واقعے کے ساتھ دیکھا۔

رحمان چوپال پر پہنچ کر اپنے ایک گہرے دوست احمد خاں سے پوچھتا ہے یہ آگ کیسی تھی؟ جس کی لپٹیں کھلیان کی طرف سے دکھائی دی تھیں۔ احمد خاں اسے بتاتا ہے کہ تمہارا کھلیان جل گیا ہے۔ اس طرح ذیلدار نے سازش رچ کر رحمان سے بدلہ لیا اور اس کی محنت کی کمائی کو جلا کر راکھ کر دیا۔ اب غریب رحمان بالکل قلاش اور مفلوک الحال ہوگیا۔ احمد خاں جب اسے کھلیان کی طرف لے جا رہا ہے تو افسانہ نگار اس کی منظر کشی اس طرح کرتا ہے۔

''ابھی تک کھلیان پر جلے ہوئے غلے کی چمک باقی تھی۔ رحمان کا خون آنے والے سال کے خیال سے خشک ہو رہا تھا۔ ان کے پاؤں کی چاپ سے جھینگروں کی آوازیں بند ہو گئیں —— رحمان کی آنکھوں سے اب آنسوؤں کی جگہ شعلے نکل رہے تھے۔ چلتے چلتے اپنے ہونٹ دانتوں سے کاٹ لیتا تھا۔ ایک پتھر پر بیٹھتے ہوئے احمد خاں نے کہا۔ ''بھائی جو ہونا تھا ہو چکا۔ اب سوچنا یہ ہے کہ یہ کس شیطان کا کام ہے؟ تم کسی کے دشمن نہیں۔ گاؤں کا بچہ بچہ تمہارا دوست ہے۔ پھر یہ کرتوت کس نے کی؟''

احمد خاں اپنا شک ذیلدار اللہ دتا پر ظاہر کرتا ہے لیکن احمد خاں کے حرکات وسکنات ایسے شک انگیز ہیں کہ رحمان سمجھ نہیں پا رہا ہے کہ احمد خاں کو کیا ہو گیا ہے۔ وہ رحمان کی باتوں سے بے خبر ہو کر دائیں بائیں آنکھیں پھاڑ کر دیکھ رہا ہے۔ اور بار بار اپنا دایاں ہاتھ جیب تک لے جاتا ہے۔ رحمان متعجب ہو کر پوچھتا ہے کہ تمہاری جیب میں کیا ہے؟ جلد ہی یہ راز اس وقت کھل جاتا ہے جب رحمان جھپٹ کر احمد خاں کی جیب ہاتھ پر مارتا ہے اور جیب سے ایک چھوٹا سا پستول نکل کر باہر جھانکنے لگتا ہے۔ رحمان پستول احمد خاں کی جیب سے نکال لیتا ہے اور کڑک کر پوچھتا ہے کہ یہ کیا معاملہ ہے احمد خاں؟ جواب میں احمد خاں اسے بتاتا ہے کہ ذیلدار اللہ دتا نے اسے رحمان کو قتل کرنے کے لیے بھیجا ہے۔ رحمان حیرت میں ہے کہ اتنا گہرا دوست ہوتے ہوئے بھی احمد خاں ذیلدار کی سازش کا شکار ہو گیا۔ لیکن رحمان اپنے غدار دوست سے کچھ نہیں کہتا اور پستول لے کر سیدھا گھر آجاتا ہے۔ وہ دیر تک ماں کی یاد کھلیان کے آگ میں تباہ ہو جانے کے دکھ ذیلدار کی سازش اور احمد خاں کی غداری کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ اور کچھ کھائے پیئے بغیر ہی سو جاتا ہے۔ رحمان کو یہ اندازہ نہیں تھا کہ جو سازش اس کے خلاف رچی گئی ہے وہ ابھی پوری نہیں ہوئی۔ اس کا ایک بڑا حصہ ابھی باقی ہے۔ آدھی رات ہی گزری تھی کہ اچانک سپاہیوں نے اس کا دروازہ کھٹکھٹایا۔ جیسے ہی اس نے دروازہ کھولا تو گاؤں کا چوکیدار لالٹین اور پانچ چھ سپاہی ساتھ لیے کھڑا تھا۔ ان کے ساتھ ذیلدار اللہ دتا بھی تھا۔ پولس والے اندر گھس آتے ہیں اور رحمان سے پستول کے بارے میں پوچھتے ہیں۔ رحمان پستول کو بھوسے کے ڈھیر میں چھپا چکا ہے۔ پولس گھر کا کونا کونا چھان مارتی ہے لیکن پستول اس کے ہاتھ نہیں آتا۔ ناکام ہو کر جب سپاہی واپس جانے لگتے ہیں تو ذیلدار انہیں صلاح دیتا ہے کہ وہ بھوسے کے ڈھیر کو اور دیکھیں۔ سپاہی بھوسے کے ڈھیر کو کھنگالتے

ہیں تو پستول برآمد ہو جاتا ہے۔ پولس ناجائز ہتھیار رکھنے کے جرم میں رحمان کو ہتھکڑی لگا کر گاؤں کی چوپال پر لے آتی ہے۔ اس منظر کی عکاسی افسانے میں اس طرح کی گئی ہے:

''صبح صبح چوپال پر سب گاؤں والے اکٹھے ہو گئے۔ عورتیں چھتوں پر کھڑی رو رہی تھیں سیکڑوں آنچل بار بار آنکھوں تک اٹھ جاتے تھے۔ چوپال پر گاؤں والوں کی چہ میگوئیوں سے ایک عجیب سی سرسراہٹ کی آواز آتی تھی۔ رحمان کو ہتھکڑی لگی ہوئی تھی۔ اور وہ سر جھکائے اپنی پھٹی ہوئی جوتی کو دیکھ رہا تھا ذیلدار اپنا سب سے اچھا لباس پہنے مسکرا رہا تھا۔''

مذکورہ اقتباس یہ واضح کرتا ہے کہ ذیلدار اللہ دتا نے سازش کر کے رحمان کو فرضی کیس میں پھنسا دیا ہے۔ اس کے لیے اس نے رحمان کے دوست احمد خاں اور پولس کی مدد لی۔ اس ناانصافی اور غداری پر گاؤں کے لوگ عورتیں اور مرد بھی آزردہ ہیں۔ عورتیں بے قصور رحمان کے ساتھ کی گئی زیادتی پر آبدیدہ ہیں۔ لیکن کوئی صحیح بات کہنے کی ہمت نہیں کر رہا ہے۔ داروغہ رحمان کو رحمو کہتے ہوئے حوالات میں بند کرنے کے لیے چلنے کا حکم دیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ یہ تو بتا پستول تو نے کہاں سے لیا؟ اور یہ پستول کس کا ہے؟ پولس بار بار رحمان سے یہی سوال کرتی ہے۔ لیکن وہ کوئی جواب نہیں دے پا رہا۔ یہاں پہنچ کر افسانہ ایک ڈرامائی موڑ لیتا ہے۔ جب سوال و جواب کا یہ سلسلہ جاری تھا تب ہی ذیلدار کی اکلوتی بیٹی ''جواہر'' کی آواز آتی ہے اور وہ سب عورتوں میں سے آگے بڑھ کر سامنے آتی ہے اور داروغہ سے پوچھتی ہے کہ کیا میں پستول دیکھ سکتی ہوں؟ بیٹی کی جرأت دیکھ کر ذیلدار گھبرا گیا۔ اس کے ہاتھ سے چھڑی گر گئی ہے۔ حوالدار بڑھ کر پستول لڑکی کو دے دیتا ہے۔ اس وقت کی تصویر کشی احمد ندیم قاسمی نے بڑے فنکارانہ انداز میں کی ہے:

''اس کے سیاہ رنگ کے دوپٹے میں اس کے دمکتے ہوئے رخساریوں چمک رہے تھے جیسے ساون کی بدلیوں میں چاند۔ رحمان نے بھی اس کی طرف دیکھا۔ ماں کی محبت کا مارا مفلس تنگ دست رحمان ہتھکڑیوں کی فولادی گرفت سے بے پرواہ ہو کر مسکرایا— لڑکی بھی مسکرائی۔''

افسانہ نے نہایت ڈرامائی انداز میں ایسے آثار قائم کر دیے جن میں ذیلدار اللہ دتا کی لڑکی اور غریب رحمان کے درمیان دل کا رشتہ استوار ہو جانا یقینی ہو گیا ہے۔ یہ آثار آگے چل کر اس وقت وثوق میں تبدیل ہو جاتے ہیں جب جواہر ہاتھ میں پستول لے کر دیکھتی ہے اور حولدار کو بتاتی

ہے کہ یہ اس کے باپ کا پستول ہے۔ اگر چہ ذیلدار اللہ دتا بیٹی کی گواہی سے انکار کرتا ہے اور اس کو جھوٹا بتاتے ہوئے بے حیا گستاخ اور حرامزادی تک کہہ دیتا ہے۔ لیکن ذیلدار کا بھانڈا پورے گاؤں کے سامنے پھوٹ چکا ہے۔ اپنے آپ کو پھنستا دیکھ کر ذیلدار اللہ دتا حولدار کو الگ لے جاتا ہے اور رشوت دے کر اسے اس بات کے لیے تیار کرتا ہے کہ وہ اس کی بیٹی کے ذریعہ کیے گئے انکشاف پر دھیان نہ دیتے ہوئے رحمان کو جیل بھیج دے۔ حولدار رحمان سے بیان لیتا ہے۔ رحمان نے بیان دیتے ہوئے کہا:

> ''سچی بات بتاؤں میں ایک بے یار و مددگار انسان ہوں۔ میرا کوئی رشتہ دار نہیں، باپ مدت ہوئی مر چکا ہے۔ ماں ہفتہ ہوا اس سے جا ملی ہے۔ اکیلا آدمی ہوں اس تمام گاؤں میں میرا کوئی دشمن نہیں۔ تمام گاؤں موجود ہے۔ ذیلدار صاحب کے سوا کوئی کہہ دے کہ میں نے کبھی کسی کا کچھ بگاڑا ہو۔''

رحمان پورا واقعہ پولس کے سامنے بیان کرتا ہے لیکن حولدار کے اس سوال پر کہ اس نے پستول کو چھپانے کی کوشش کیوں کی؟ کوئی تشفی بخش جواب نہیں دے پاتا صرف سچائی بیان کرتا ہے کہ وہ ڈر گیا تھا ساتھ ہی رحمان حولدار سے یہ بھی کہتا ہے کہ اگر میں جھوٹا ہوں تو ذیلدار کی لڑکی تو سچی ہے۔ وہ تو میری کچھ نہیں لگتی۔ اس منظر کی فنکارانہ عکاسی افسانے میں یوں ہوئی ہے:

> ''رحمان کو محسوس ہوا کہ ایمان تحلیل ہو کر اس کے سر پر چٹانوں کی شکل میں گر رہا ہے اس کی آنکھوں تلے اندھیرا چھایا۔ چوپال سے اترتے وقت اسے زمین کی جگہ کھولتے ہوئے خون کا ایک سمندر نظر آیا جس میں تمام کائنات آہستہ آہستہ ڈوب رہی ہے۔''

پولس رحمان کو لے گئی۔ مقدمہ چلا اور اسے دو سال کی سزا سنا دی گئی۔ افسانے میں جیل کی سخت اور اذیت ناک زندگی کا مختصر لیکن ضروری حد تک کافی اچھا بیان ہوا ہے۔ رحمان کا قید میں ڈیڑھ سال جوں توں گزر گیا۔ لیکن اگلے سال وہ سخت بیمار ہو گیا۔ اسی بیچ جیل میں رہتے ہوئے اس کے علاج پر کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی۔ رحمان جب حد سے زیادہ لاغر ہو گیا تو جیل کے ڈاکٹر نے سفارش کی کہ اسے رہا کر دیا جائے۔ چنانچہ رحمان کو ناگفتہ بہ حالت میں جیل سے رہا کر دیا گیا۔ اور اسے اسٹیشن سے چارپائی پر ڈال کر جنازے کی طرح لایا گیا۔ رحمان کے جیل میں گزارے ہوئے عرصے میں اس کا گھر گر گیا ہے۔ اس کے سر پر چھت نہیں رہی ہے۔ گاؤں والوں

نے چوپال پر اس کی کھاٹ ڈلوادی ہے۔ گاؤں کے بھی بوڑھے بچے عورت مرد اس کی حال پرسی کے لیے آرہے ہیں۔ جب سب لوگ دیکھ کر جا چکے تو آخر میں ''جواہر'' آئی جسے دیکھ کر رحمان کا دھڑکتا ہوا دل ایک لمحے کے لیے رک گیا، اس منظر کی تصویر کشی افسانہ نگار نے کیا خوب کی ہے:

> ''جواہر کی حسین اور جوان آنکھوں سے غم و اندوہ جھانک رہا تھا۔ رخسار سوکھ کر باسی پر شکن اور وقت سے پہلے توڑے ہوئے سیب کی طرح بے رونق ہو گئے تھے۔ وہ رحمان کے نزدیک آکر جھکی بے اختیار اس کی ترسی ہوئی آنکھوں سے دو آنسو ٹپکے اور رحمان کی پیاسی آنکھوں میں جا گرے۔''

رفتہ رفتہ رحمان کی حالت نازک سے نازک تر ہوتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ آخری وقت میں ذیلدار دتا اس کے پاس آتا ہے اور کہتا ہے رحمان مجھے معاف کر دو میں بہت شرمندہ ہوں۔ ذیلدار کا یہ احساس ندامت اعتراف جرم کے باعث نہیں ہے بلکہ اپنی اکلوتی بیٹی ''جواہر'' کی اضطرابی کیفیت کو دیکھ کر ہے جو رحمان کے لیے جان کھونے کو تیار ہے۔ یہ بھی انسانی نفسیات کا ایک پہلو ہے۔ ذیلدار اللہ دتا رحمان کے لیے چاہے کتنا ہی سفاک کیوں نہ ہو۔ لیکن ایک باپ کی حیثیت سے اپنی بیٹی کے لیے اسے اظہار ندامت کرنا ہی پڑتا ہے۔ آخر جیسے ہی آدھی رات گزرتی ہے رحمان دم توڑ دیتا ہے۔ رحمان کو دفنانے کے ایک ہفتے کے بعد ذیلدار کے بیل کسی سمجھ میں نہ آنے والی بیماری کے باعث مر جاتے ہیں۔ پھر گھوڑا مر جاتا ہے۔ پھر ننھا بچہ چیخ کر زمین پر گر پڑتا ہے اور اس کا دماغ پھٹ جاتا ہے۔ چوتھے دن خود ذیلدار چارپائی پکڑ لیتا ہے۔ ان سارے اچانک ہوئے حادثوں کو جواہر خدا کا قہر مان رہی ہے۔ اگرچہ اللہ دتا پر جو مصائب متواتر پڑ رہے ہیں ان کا استدلال کی رو سے کوئی جواز نہیں ہے۔ پھر بھی جواز کی ایک یہی صورت برآمد ہوئی ہے کہ ذیلدار کی بیٹی جواہر ان واقعات کو رحمان پر کیے گئے مظالم کے لیے قدرتی انتقام سمجھے۔ وگرنہ رحمان کی وفات کے بعد لگاتار حادثات کا ہونا محیر العقل ہے۔ تاہم افسانے کی یہ تفصیل ضعیف العقیدہ مسلم گھرانے کے لوگوں کی اس ذہنی کیفیت کی غماز ہے جو مصائب اور آلام کو خدائی انتقام سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ رحمان کے مرنے کے بعد جواہر رحمان کی قبر پر جا کر روتی بلکتی رہتی ہے۔ آخر ایک دن وہ بھی رحمان کی جدائی میں بیمار پڑ کر جان دے دیتی ہے۔ افسانے میں اس حادثے کی تصویر کشی اس طرح کی گئی ہے:

> ''گاؤں والیوں نے پیٹ پیٹ کر اپنے سینے لال کر لیے۔ بال نوچ لیے

دیواروں سے سر پھوڑ لیا۔ ذیلدار ایک دیوار سے پیٹھ لگائے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر آسمان کی طرف تکتا رہا۔ جواہر کو رحمان کے پاس ہی دفنا دیا گیا۔''

افسانہ قاری کو گہرے جذباتی اتھل پتھل سے گزار کر اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

''دونوں کی قبروں سے دو جھاڑیاں اگ کر ایک دوسرے سے مل گئی ہیں اور اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کی ٹہنیاں ایک دوسرے میں یوں پیوست ہوگئی ہیں جیسے یہ دو نہیں بلکہ ایک ہی جھاڑی ہے۔ دوپہر کو بوڑھا احمد خاں اکثر ان قبروں کے قریب کھانستا سنا گیا ہے اور کئی چرواہوں نے دیکھا کہ ان قبروں پر سر رکھ کر گھنٹوں روتا رہتا ہے ——— ذیلدار قبروں کے پاس آکر اپنے مضمحل ہاتھ اٹھاتا ہے اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ رحمان ابھی قبر پھاڑ کر اسے دبوچ لے گا مگر کچھ نہیں ہوتا۔''

احمد ندیم قاسمی کا یہ افسانہ ''بے گناہ'' اپنے بیانیہ میں انتہائی جذبات انگیز ہوتے ہوئے بھی آخر تک آتے آتے تعقل کی بنیاد پر استوار ہو جاتا ہے۔ یہی افسانہ جو ذیلدار کے مویشیوں اور اس کے بچوں کو قہر الٰہی کی بھینٹ چڑھا کر اس کے کیے گئے گناہوں کی پاداش کا جواز پیش کر رہا ہوتا ہے، آخر میں یہ دکھا دیتا ہے کہ رحمان کے ساتھ کیے گئے مظالم پر جب اللہ دتا کو یہ لگتا ہے کہ رحمان مر کر اس سے انتقام لے سکتا ہے تب بھی اس کا کچھ نہیں بگڑتا۔ وہ زندہ ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ دنیا میں ابھی شر کی وہ طاقتیں زندہ ہیں جن کے خلاف جدوجہد جاری رکھنی ہوگی۔

افسانہ کا ابتدائیہ اور اختتامیہ دونوں ہی قابل توجہ ہیں۔ ابتدائیہ میں تجسس اور اختتامیہ میں Suspence کی سی کیفیت ہے طوالت کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سے وحدت تاثر اور فارم کی موزونیت دونوں ہی مجروح نہیں ہوتیں۔ افسانہ نگار نے بے گناہ میں اس طرح تانا بانا بنا ہے کہ اختتام کا رشتہ افسانہ کے آغاز سے پوری طرح جڑتا نظر آتا ہے۔ اور دراصل یہی وہ خوبی ہے جس سے افسانہ کا ڈھانچہ متاثر نہیں ہوتا۔ اس افسانہ کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار نے بڑی جرأت اور صداقت کے ساتھ رحمان کی بے گناہی اور اس سے لوگوں کی ہمدردی کے جذبہ کو ہر جگہ نمایاں کیا ہے۔ اور شر پسند عناصر کی سفاکی کو بلا کم وکاست اجاگر کر دیا ہے۔ دراصل افسانہ نگار کی یہ وہ اعلیٰ فنکاری ہے جو افسانہ کو زندگی بخشتی ہے اور جدوجہد جاری رکھنے کے لیے متاثرہ افراد کو تیار کرتی ہے۔

■○■

بوڑھا سپاہی

احمد ندیم قاسمی کے رومانی بلکہ واضح الفاظ میں کہا جائے تو محبت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں ''بوڑھا سپاہی'' ان کا ایک اچھا اور نمائندہ افسانہ ہے۔ رومان کو اردو والوں نے اگرچہ عشق و محبت کے معنوں میں اپنا لیا ہے لیکن یہ لفظ ایسے تمام ہی جذباتی پہلوؤں کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیتا ہے جن کی بنیاد عقلی استدلال پر نہ ہو۔ اسی لیے احمد ندیم قاسمی کے افسانے ''بوڑھا سپاہی'' کو رومان کی جگہ محبت کے موضوع پر لکھا گیا افسانہ تسلیم کیا جانا چاہیے۔ لیکن احمد ندیم قاسمی کے اس افسانے میں بھی ان کے دیگر افسانوں کی طرح انسانی آدرش، ایثار، قربانی اور اپنی ذات کو کسی بڑے مقصد کے لیے قربان یا وقف کر دینے کا رجحان سامنے آتا ہے۔ اپنے بیشتر افسانوں کی طرح احمد ندیم قاسمی نے اس میں بھی اپنی کہانی کے لیے منفی نہیں بلکہ مثبت کردار ہی چنا ہے اور اس کردار کے حوالے سے ان واقعات کی پیش کش کی ہے جس سے اعلیٰ انسانی قدروں کی نمائندگی ہو سکے۔ کہانی کا مرکزی کردار ''بوڑھا سپاہی'' ایک ایسے شخص کو اپنی ناکام محبت کا قصہ سنا رہا ہے جو دور دراز سے اس سے یہ کہانی سننے آیا ہے۔ مستقبل میں امیدوں کے نام پر بوڑھے سپاہی کے پاس کچھ بھی نہیں ہے۔ جنگ میں زخمی ہو کر اس کا بازو کاٹ دیا گیا ہے لیکن معذوری کی حالت میں بھی یہ بوڑھا سپاہی اپنی پالتو گائے بھینس اس مقصد سے سارا دن جنگل میں چراتا پھرتا ہے تاکہ ان کا دودھ بیچ کر اپنی محبوبہ کے کمسن اور بے سہارا بچوں کی کفالت کر سکے۔ اپنے اس کام کو بوڑھا سپاہی فرض نہیں بلکہ عبادت سمجھ کر کرتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں احمد ندیم قاسمی کے افسانے کا ہیرو اپنی محبت کے جذبے میں مادی اور جسمانی سطح سے اوپر اٹھ جاتا ہے۔ یہاں جسم کا کوئی مفہوم نہیں ہے صرف محبت کا عظیم انسانی رشتہ ہے جو بوڑھے سپاہی کی محبوبہ کی موت اور اس کے جسم کے فنا ہونے کے بعد بھی زندہ ہے۔ یہی جذبہ ہے جو بوڑھے سپاہی کو نہ صرف محبت کے جسمانی تقاضوں سے اوپر اٹھاتا ہے بلکہ اسے اپنی مرحوم محبوبہ کے بچوں کی پرورش کرنے کے لیے بھی آمادہ کرتا ہے۔

دوسرا اہم نقطہ یہ کہ عام محبت کرنے والے کرداروں کی طرح احمد ندیم قاسمی کا بوڑھا سپاہی اپنی محبت کو احساس جرم کی طرح دل میں نہیں پالتا۔ وہ اسے کسی طرح کی سماجی برائی تصور نہیں کرتا، جیسا کہ عام طور پر دیکھنے میں آتا ہے کہ محبت کرنے والے محبت کے جذبے کو اخلاقی کوتاہی مان کر جرم کی طرح پردۂ اخفا میں رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے برعکس قاسمی صاحب کا ''بوڑھا سپاہی'' اس نفسیاتی الجھن سے صرف اس لیے پاک ہے کیونکہ اس کی محبت کا جذبہ اخلاقی، انسانی اور سماجی قدروں سے منقطع نہیں ہوا ہے۔ وہ باہر سے آنے والے ہر شخص کو اپنی محبت کے زخم دکھاتا ہے اور اس مختصر کہانی کو دہراتا رہتا ہے، جس کی تپش اس کے دل میں اب تک باقی ہے۔

بوڑھے سپاہی کا تذکرہ سننے پر ''ملک'' نام کے ایک صاحب بوڑھے سپاہی کے پاس اسے تلاش کرتے ہوئے آنگی گاؤں میں پہنچتے ہیں اور اس سے اپنی بیتی ہوئی محبت کا قصہ سنانے کی فرمائش کرتے ہیں۔ بوڑھا سپاہی چونکہ محبت کے اس قصہ کو متعدد بار دہرا چکا ہے اس لیے وہ پس و پیش کرتا ہے لیکن بالآخر سنانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ آغاز میں بوڑھا سپاہی ملک کو دوسرے موضوعات کی طرف لیجا کر اصل موضوع سے کترانے کی سعی کرتا ہے اور ملک کو بتاتا ہے:

> ''میں نے ملک جی فوج میں بھی کام کیا۔ بڑی لام میں بھی رہا۔ فرانس سے زیادہ خوبصورت ملک میں نے کہیں نہیں دیکھا۔ ہر طرف سبزہ زار ہر طرف پھول ہی پھول۔ خوشبوئیں بسی ہوئیں اور پھر لوگ اتنے خوش پوشاک، اچھے اور خوش مزاج کہ آپ ہندوستان سے جائیں تو وہیں کے ہو کر رہ جائیں۔ وہاں کا حسن دیکھ کر تو ہم توپوں کی دھوں دھوں اور بموں کے دھماکوں سے بھی بے پروا ہو گئے تھے۔ میرے خیال میں تو خدا نے فرانس کو اپنی جنت کے نمونے پر بنایا ہے۔

یہ بوڑھا سپاہی جنگ کے کسی مورچے پر بری طرح زخمی ہو گیا ہے۔ وہ اس واقعہ کا ذکر کرتے ہوئے ملک کو بتا رہا ہے:

> ''مجھے زخمی ہونے پر ولایت بھیجا گیا۔ برٹن یا برٹین نام کا ایک شہر تھا۔ ایک سال وہاں اسپتال میں رہا۔ آخر میرا بایاں بازو کاٹ دیا گیا۔ ملک جی میں نے دنیا خوب دیکھی ہے۔''

مذکورہ اقتباسات بوڑھے سپاہی کے کردار کی جن خصوصیات کو واضح کرتے ہیں ان میں

سب سے پہلی خصوصیت تو اس کا دردمند اور رقیق القلب ہونا ہے۔ اس کے سینے میں فوجیوں والا فولادی دل نہیں ہے۔ بلکہ دردمندانہ جذبات سے لبریز دل ہے۔ دوسری خصوصیت یہ سامنے آتی ہے کہ بوڑھا سپاہی ایک جہاندیدہ شخص ہے اور وہ دنیا کی خوبی اور خرابی کو اچھی طرح سمجھتا ہے۔ اگر بوڑھا سپاہی دردمند اور نرم جذبات سے بھرا دل نہ رکھتا ہوتا تو اس مرتے ہوئے دشمن سپاہی کی حالت پر نہ پگھل گیا ہوتا جس نے آخری لمحوں میں اپنی محبوبہ کی تصویر نکال کر چومی۔ بوڑھا سپاہی بتاتا ہے۔

> ''ایک دفعہ میں نے ایک جرمن سپاہی کے دل میں سنگین گھونپ دی۔ وہ بیتاب ہو کر گرا اور بڑی مشکل سے اپنی جیب میں سے بھرے بھرے گالوں اور سنہرے گھنگھریالے بالوں والی ایک خوبصورت بھولی بھالی لڑکی کی تصویر نکال کر اسے چوما، ہچکی لی اور مر گیا۔ ملک جی میں نے اس سپاہی کو اپنے ہاتھوں سے دفن کیا اور دفن کرتے وقت تصویر اس کے زخمی دل پر رکھ دی۔
>
> —— کسی کو جان سے مار دینا ان دنوں ہمارا روز کا کھیل تھا۔ میں نے ان گنہگار ہاتھوں سے کئی سو آدمی جان سے مارے ہیں ملک جی! لیکن اس سپاہی کو ختم کر کے میں نے محسوس کیا کہ میرے زخم چھل گئے ہیں میں دنیا کا سب سے بڑا گنہگار ہوں۔''

یہ افسانے کا سب سے اہم واقعہ ہے اور یہی بوڑھے سپاہی کی کہانی کو قوی انسانی بنیادوں پر قائم کرتا ہے۔ کیونکہ بوڑھا سپاہی خود اپنی محبت اور محبوبہ کی یادیں دل میں چھپائے ہوئے جنگ کے مورچے پر ہے۔ وہ بہتر طور پر محسوس کر سکتا ہے کہ جانکنی کے عالم میں محبوبہ کی تصویر کو چومنے کے کیا معنی ہوتے ہیں؟ جنگ کے تعلق سے بوڑھا سپاہی اور بھی کچھ واقعات بیان کرتا ہے لیکن کہانی کا ذیلی کردار ملک بار بار اسے اپنی محبت کا قصہ سنانے پر مجبور کرتا رہتا ہے۔ آخر بوڑھا سپاہی اپنا اور اپنی محبت کا تعارف پیش کرتے ہوئے بیان کرتا ہے:

> ''میں ایک اچھے کھاتے پیتے کسان گھر کا اکلوتا بیٹا تھا۔ تین جماعتیں بھی پڑھا ہوں۔ خط لکھ پڑھ سکتا ہوں۔ میرے باپ کا ارادہ تھا کہ مجھے کسی اسکول میں منشی بنا دیا جائے مگر میں پڑھنے کی بجائے کھیلوں میں زیادہ مگن رہتا تھا۔ اس لیے تین جماعتیں پاس کرنے کے بعد باپ نے مجھے کھیتوں پر بلا لیا——

جوان ہوا خون میں گرمی آنے لگی۔ کوئی نوخیز لڑکی میرے پاس سے گزرتی تو میرا ہاتھ ازخود میری پگڑی کی طرف جاتا اور اسے سر پر جماتا طرّے کو پھیلاتا۔ بالوں کی ایک لٹ رخسار کی طرف کھینچ لاتا اور ہاتھی دانت کے چمکتے ہوئے کنگھے کو کان کے پاس جمالیتا۔"

درج بالا اقتباس بتا رہا ہے کہ بوڑھا سپاہی اب اپنی عمر کے اس دور سے گزر رہا ہے جب جوان ہوتا دل محبت کرنے کی خواہش سے دھڑکنے اور مچلنے لگتا ہے۔ تبھی اس کے لیے محبت کی فضا سازگار ہوتی ہے اس واقعہ کا ذکر کرتے ہوئے بوڑھا سپاہی بتا رہا ہے:

"ایک دن ہمارے دروازے کے سامنے سے ایک لڑکی سر پر برتن اٹھائے ہوئے گزری اور میرے ہاتھ سے حقّہ چھوٹ کر خاک پر گر گیا۔ کھانا کھانے کا وقت تھا لیکن میں ماں کی چیخ پکار سے بے پرواہ ہو کر وہیں بیٹھا رہا۔ آخر وہ دوپہر کو واپس آئی تو اس نے میری طرف دیکھا اور ماتھے پر اوڑھنی جمائی اور سینے پر پھیلاتی ایک طرف مڑ گئی۔ میری رگیں لوہے کی سلاخوں کی طرح اکڑ گئیں چار دن میں نے پھر اس لڑکی کا انتظار کیا لیکن وہ نظر نہ آئی۔ آخر پانچویں روز وہ پھر ادھر سے گزرتی دکھائی دی۔ سامنے ایک دوکان تھی۔"

یہاں لڑکی سے محبت کا جذبہ جس طرح فزوں تر ہوتا ہے اس کا تذکرہ افسانہ نگار نے نہایت حقیقی انداز میں کیا ہے۔ لڑکی دوکان سے اپنی ضرورت کا سامان خریدتی ہے اور سامان کی قیمت کا ایک روپیہ دوکاندار کے حوالے کر دیتی ہے۔ دوکاندار اس زمانے کے طریقۂ کار کے مطابق سکّے کو چٹکی پر اچھال کر بجاتا ہے اور اسے کھوٹا قرار دے کر واپس کر دیتا ہے۔ لڑکی الجھن میں ہے کہ کیا کرے؟ اس کے پاس مزید پیسے نہیں ہیں۔ تب وہ سامان واپس کرنا طے کرتی ہے لیکن تبھی بوڑھا سپاہی سکّے کو ہاتھ میں لے کر دیکھتا ہے اور اپنی جیب سے دوسرا روپیہ نکال کر دوکاندار کو دے دیتا ہے۔ ان ڈرامائی لمحوں کا ذکر افسانے میں اس طرح ہوا ہے:

"لڑکی نے مڑ کر میری طرف دیکھا اور پوٹلیاں کھولنا بھول گئی۔ وہ خوبصورت تھی یا نہیں۔ اس سے مجھے کیا واسطہ۔ وہ میرے دل و دماغ پر نشہ بن کر چھا گئی۔ میں نے اس کا روپیہ انگلیوں پر بجایا تو پسلیوں کے اندر میرا دل بھی بری طرح دھڑکا۔"

یہ واقعہ بوڑھے سپاہی کی محبت کا ابتدائیہ ہے۔ لڑکی نے قدرے حیل وحجت کے بعد بوڑھے سپاہی کی پیش کش منظور کر لی۔ لڑکی سامان لے کر دوکان سے نکل گئی۔ بوڑھا سپاہی اسے دور تک پوٹلیاں سر پر رکھے آنگی گاؤں کی طرف جاتے دیکھتا رہا۔ سپاہی عشق کے دیوتا کیوپڈ کے تیر سے گھائل ہو چکا ہے اور ایک ایک پل لڑکی کے تصور میں گزار رہا ہے۔ صبر نہیں ہوتا تو سپاہی جو اس وقت تک سپاہی نہیں بنا ہے دوسرے ہی دن آنگی گاؤں پہنچتا ہے۔ لڑکی پوچھتی ہے کہ کیسے آنا ہوا؟ سپاہی اس سوال کا وہی جواب دیتا ہے جو ایسے مواقع پر عموماً دیا جاتا ہے یعنی ''مجھے یہاں ایک کام تھا۔'' لڑکی اپنے محبوب کی خاطر تواضع میں کسر نہیں چھوڑتی۔ بوڑھا سپاہی اپنی محبت کے قصے کو ٹکڑوں ٹکڑوں میں سنا رہا ہے۔ بیچ بیچ میں وہ کچھ جذبات انگیز لوک گیت بھی گاتا جاتا ہے۔ جن کی وجہ سے کہانی کی فضا اور بھی زیادہ پر تاثیر ہو گئی ہے۔ ایسے ہی ایک گیت کا بند ملاحظہ کریں:

> ''او چاندنی رات میں مست ہواؤں پر سوار ہو کر اپنے دیس کو جانے والی کونجھ۔
> تیرا زخمی دوست ایک خاردار جھاڑی میں پڑا دم توڑ رہا ہے۔
> ''اس کا جسم خون سے آلودہ ہے اور اسے جنگل کی چینٹیاں چمٹ رہی ہیں۔
> او خوبصورت کونجھ قافلے کو چھوڑ کر ادھر آجا۔ کیونکہ صرف تو ہی اس کے زخموں کو مندمل کر سکتی ہے۔''

گیت گاتے گاتے بوڑھا سپاہی بے اختیار رونے لگتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس ماحول کی منظر کشی کہانی کے ذیلی کردار ملک کے حوالے سے یوں کی ہے:

> ''خاموش اور سنسان وادی، ہوا ساکن اور بوڑھے کی دردناک آواز اس میں کئی غم انگیز افسانے کروٹیں لیتے نیلے آسمان کی طرف رقص کرتے جا رہے تھے۔ میری آنکھوں میں آنسوں بھر آئے جو پلکوں پر ہی خشک ہو گئے۔ آنسو پوچھنے میں جو لذت ہے اس کا احساس صرف رونے والوں ہی کو ہو سکتا ہے۔ جنہوں نے سردیوں کی طویل راتوں میں روتے روتے تکیے بھگو دیے مگر پلکوں تک رومال نہ لے گئے۔''

بوڑھا کہانی سناتا جاتا ہے اور بیچ بیچ میں کوئی دیہاتی گیت بھی اپنے جذبات کا اظہار کرنے کے لیے گاتا جاتا ہے۔ بوڑھا بتاتا ہے کہ وہ ہر دوسرے تیسرے دن آنگی جاتا رہا۔ ایک بار اس نے پوری دوپہر اس لڑکی کے یہاں گزار دی جس سے وہ عشق کر رہا تھا۔ یہ وہ موقع تھا جب

لڑکی کا باپ باہر گھاس کاٹنے گیا تھا۔ ماں بیمار پڑی تھی اور چھوٹا بھائی اپنے ہمجولیوں کے ساتھ گلی ڈنڈا کھیل رہا تھا۔ لڑکی نے چھپر کی جھونپڑی میں اس کے لیے چارپائی ڈال دی تھی۔ پانی اور حقہ لا رکھا تھا۔ یہ سب انتظام کر کے لڑکی اندر چلی گئی تھی۔ لیکن کچھ ہی لمحوں بعد اسے پھر لڑکی کے آنے کی سرسراہٹ سنائی دی۔ گھوم کر دیکھا تو اس کے ہاتھ میں دودھ کا پیالہ تھا وہ حیرت سے لڑکی کو دیکھنے لگا لیکن لڑکی اس کی نظروں کی تاب نہ لا کر اتنا سٹپٹا گئی کہ ہاتھ سے دودھ کا پیالہ چھوٹ گیا اور سارا دودھ سپاہی کے کپڑوں پر آ گرا۔ یہ واقعہ بھی اس وقت کے جذباتی لمحوں کی صحیح عکاسی ہے۔ ابھی اس نوجوان اور مذکورہ لڑکی کے درمیان محبت پرورش پا ہی رہی ہے کہ اچانک پہلی جنگ عظیم کے لیے فوج میں بھرتی کرنے والے کارکن گاؤں میں آ جاتے ہیں۔ جوان بھرتی ہو کر کوہاٹ چھاؤنی بھیج دیا جاتا ہے۔ اپنا دردانگیز قصہ یہاں تک سنانے کے بعد وہ پھر ایک لوک گیت گانے لگتا ہے:

"جب چڑیا دانہ دنکا چننے گھونسلے سے نکلتی ہے تو اس کے ہمراہ اس کا محبوب ضرور ہوتا ہے۔
دوشیزائیں کنوئیں پر پانی لینے ہمیشہ اکٹھی جایا کرتی ہیں
چاند کے ساتھ ایک تارا تم نے اکثر دیکھا ہوگا۔
حیران آنکھوں والی میری پیاری حور تو پھولوں میں سوئی ہوئی کون سے خواب دیکھ رہی ہے۔
میں لڑائی پر جا رہا ہوں شاید ہی واپس آؤں۔"

یہاں پہنچ کر بوڑھا سپاہی جنگ کے سلسلے میں اپنے تجربے اور تاثرات بیان کرنے لگتا ہے۔ کہانی کے یہ اتار چڑھاؤ پوری طرح فطری اور حقیقی ہیں۔ بوڑھا محبت کے موضوع پر مصنوعی طور پر نہیں بندھا ہے۔ وہ بیچ بیچ میں عین فطرت انسانی کے مطابق دوسرے موضوعات پر بھی اظہار خیال کرتا جاتا ہے وہ لڑکی کے موضوع سے گریز کرتا ہوا کہتا ہے:

"ہاں تو ملک جی ان دنوں بڑی لام شروع ہونے والی تھی۔ میں تین سال فرانس اور مصر میں رہا۔ بڑی بڑی مصیبتیں جھیلیں۔ بم پھٹتے تھے اور توپوں کے گولے ہمارے مورچوں کے پاس آ کر گرتے تھے۔ بندوقوں کی گولیاں ہمارے سر کے بالوں کو چھوتی نکل جاتی تھیں۔ کئی بار سنگینوں کی نوکوں نے ہمارے سینوں کو چھوا۔ گولیاں ہماری کھال اڑاتی مٹی میں دھنس گئیں۔

گرد و غبار، دھواں اور آگ ہر طرف چیخیں، فریادیں۔ ہم کیچڑ اور پانی سے بھرے مورچوں میں دو دو، چار چار راتیں بیٹھے رہے۔"

جن دنوں یہ پہلی جنگ عظیم اپنے نقطۂ عروج پر تھی اس کا حال بیان کرتے ہوئے بوڑھا سپاہی بتاتا ہے:

"اس دن بے خبری میں میں اپنے مورچے کے کنارے بیٹھا اپنی چراگاہوں کے خواب دیکھ رہا تھا کہ جرمن کیمپ کی طرف سے گولیوں کی بوچھار شروع ہوگئی۔ میرے کئی ساتھی مر گئے۔ میرا بایاں بازو بری طرح زخمی ہوا، درد کی شدت سے میں بیہوش ہوگیا۔ ہم زخمیوں کو ولایت بھیج دیا گیا۔ ایک سال برٹین نامی شہر میں رہنا پڑا۔ بڑا خوبصورت شہر تھا ملک جی۔ آخر میرا بازو کاٹ دیا گیا۔ اور مجھے پینشن دے دی۔"

کہانی کا یہ موڑ ایک نئی ٹریجڈی کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ مورچے پر جو لوگ ہلاک یا زخمی ہوئے تھے ان کے سلسلے میں گاؤں تک یہ خبر مشتہر ہوگئی کہ کہانی کا ہیرو بوڑھا سپاہی جرمن فوج کے حملے میں مارا گیا۔ ادھر سپاہی کی محبوبہ آنگی گاؤں کی ایک معصوم لڑکی اپنے محبوب کا انتظار کرتے کرتے تھک گئی نہ جنگ ختم ہونے کو آرہی تھی اور نہ اس کا محبوب سپاہی لوٹ کر وطن واپس آرہا تھا۔ سپاہی کے جرمن حملے میں مارے جانے کی خبر سے لڑکی کے سارے خواب خشک پتوں کی طرح بکھر کر رہ گئے۔ اس کی شادی کسی دیگر شخص کے ساتھ کر دی گئی۔ ادھر بایاں ہاتھ بھینٹ دے کر جب بوڑھا سپاہی پنشن پر گاؤں واپس آتا ہے تو لوگ اسے پہچانتے تک نہیں ہیں۔ نام بتانے پر گاؤں والے کہتے ہیں کہ ہم تو ایک سال پہلے تمہارا ماتم کر چکے ہیں۔ خبر آئی تھی کہ تم زخمی ہو کر ختم ہو چکے ہو اور تمہاری لاش ولایت بھیج دی گئی ہے۔ سپاہی اپنے ماں باپ کے بارے میں پوچھتا ہے تو اسے بتایا جاتا ہے کہ وہ گذشتہ سال ہیضے کی وبا میں مر گئے۔ سپاہی اداس اور بوجھل من سے گھر آتا ہے۔ گھر ویران ہو چکا ہے۔ دیواروں پر گھاس اگ آئی ہے۔ جو زمین تھی ان پر عزیزوں رشتہ داروں نے قبضہ کر لیا ہے۔ کہانی خاندانی وراثتوں اور جائیدادوں کی اس چھینا جھپٹی کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جو صحیح وارث کی غیر موجودگی میں کنبے کے لوگ شروع کر دیتے ہیں۔ گھر کی ویرانی اور جائیداد پر غاصبانہ قبضے کے صدمے کو جھیلتا ہوا جب یہ سپاہی اپنی محبوبہ سے ملنے آنگی گاؤں جاتا ہے تو اسے ایک اور صدمے سے گزرنا پڑتا ہے۔ اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی محبوبہ کی شادی کسی اور

شخص سے ہو چکی ہے۔ افسانے میں ان دردانگیز لمحوں کی عکاسی یوں کی گئی ہے۔

> "وہ میرے سامنے خاموش کھڑی ہوگئی پہلے تو اس کی آنکھیں میرے کٹے ہوئے بازو پر جم گئیں۔ پھر میرے چہرے پر وہ اتنی روئی — اتنی روئی کہ میں نے کسی انسان کو اس قدر روتے ہوئے آج تک نہیں دیکھا۔ لیکن اس کی آواز نہ نکلی اس کے ہونٹ پھڑکتے رہے۔ نازک نتھنے لرزتے رہے۔ گلابی رخساروں کا رنگ پہلے زردی اور پھر نیلاہٹ میں بدل گیا اور اس کی آنکھوں سے آنسوؤں کی دھاریں دیر تک نہ تھمیں۔"

روتے روتے ہی لڑکی حیرت سے پوچھتی ہے کہ کیا تم زندہ ہو؟ اور اس سوال کا جواب اثبات میں پا کر اس کے ہونٹ پتھر ہو جاتے ہیں۔ سپاہی اس حالت میں لڑکی سے کہتا ہے کہ تم جاؤ تمہارا شوہر انتظار کر رہا ہوگا۔ دونوں اپنے دلوں پر پتھر رکھ لیتے ہیں لیکن محبت کا جو رشتہ ایک بار بندھ گیا تھا وہ ٹوٹا نہیں ہے۔ دونوں اکثر گاؤں والوں کی نظریں بچا کر ایک دوسرے سے ملتے رہتے ہیں۔ افسانے کے بین السطور سے ہم پر یہ راز منکشف ہوتا ہے کہ:

> "ہم دونوں اکثر اس جھاڑی کے پاس یا اور کہیں ملتے رہے لیکن ہماری ملاقاتیں دنیا سے نرالی تھیں۔ میں اسے لڑائی کے حالات سناتا تھا اور وہ روتی رہتی تھی۔ جی تو میرا بھی چاہتا تھا کہ روئے جاؤں مگر مجھے اس کی تسلی اور اس کا اطمینان منظور تھا۔"

افسانے سے عیاں ہوتا ہے کہ سپاہی اور اس کی محبوبہ کی یہ ملاقاتیں اگلے پندرہ برس تک اسی طرح جاری رہیں۔ لڑکی کا شوہر ایک سال پہلے وفات پا گیا اور دوسرے سال خود یہ لڑکی صرف دو دن بیمار رہ کر چل بسی۔ لڑکی سے گاؤں کے دوکاندار کے یہاں ہوئی پہلی ملاقات سے لے کر اب تک جب وہ جنگل میں ایک دوسرے سے مل رہے ہیں۔ گاؤں کا کوئی آدمی نہیں جانتا کہ یہ دو ایسی معصوم روحیں ہیں جو ایک دوسرے سے ملنا چاہتے ہوئے بھی مل نہیں سکی ہیں۔ اب تک یہ سارا ماجرا صیغۂ راز میں ہے۔ سپاہی اپنی اس پہلی محبت کے بعد شادی نہیں کرتا ہے۔ وہ دنیا میں تن تنہا یا اس لڑکی کے سہارے دن گزار رہا ہے جو اس کی ہو کر بھی اس کی نہیں ہے۔ لیکن محبوبہ کی موت کے بعد محبت کی یہ کہانی صیغہ راز میں نہیں رہی اور طشت از بام ہوگئی۔ بوڑھے سپاہی نے اپنی ساری زمینیں جو اس نے اپنے رشتے داروں کے قبضے سے واگزار کرائی تھیں بیچ کر اس کے سارے پیسے

سے آنگی کی اس شہزادی کے مزار پر ایک مقبرہ تعمیر کرایا جس سے محبت کا یہ قصہ پورے علاقے میں زبان زد ہو گیا۔ بوڑھے نے اسی پر اکتفانہ کی بلکہ اپنی محبوبہ مرحومہ کے بچوں کی پرورش کا فرض بھی اپنے ذمہ لے لیا۔ اس فرض کی ادائیگی کے لیے بوڑھا گائے اور بھینس پالتا ہے۔ انہیں چراتا ہے دودھ بیچتا ہے اور دودھ کی آمدنی ان بچوں کی کفالت پر خرچ کرتا ہے جو اس کی محبوبہ چھوڑ گئی ہے۔ کہانی سناتے ہوئے بوڑھا سپاہی ملک سے کہتا ہے:

کہانی کا یہ سب سے اہم اور فیصلہ کن موڑ ہے۔ یہاں بوڑھے سپاہی کے لیے محبت عبادت بن گئی ہے۔ اس محبت نے بوڑھے سپاہی کو انسانی سطح پر ایثار کرنا اور اپنی محبوبہ کے بچوں کے لیے اپنے آپ کو وقف کرنا سکھایا ہے۔ یہ محبت عامیانہ نہیں ہے بلکہ اس کے ساتھ انسانی ہمدردی شرافت، ایثار اور اعلیٰ اخلاقی قدریں بھی جڑی ہیں۔ یہ اچھا ہے کہ افسانہ نگار قارئین کو کسی طرح کی تلقین کا کام یا منبر سے وعظ دیتا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ اس کی پیش کردہ کہانی اپنے پس منظر میں خود بتا دیتی ہے کہ محبت کی یہ کہانی کہاں پہنچ کر اعلیٰ وارفع انسانی اور اخلاقی اقدار سے وابستہ ہو گئی ہے۔

زندگی کو ایک حوصلہ دینے اور محبوبہ کے بچوں کی پرورش و پرداخت سے ہونے والی ذہنی آسودگی ایک صداقت کو واضح کرتی ہے اور انسانی قدروں کو بھی ضیا بار کرتی ہے، فن، تکنیک اور اظہار بیان میں بھی ندرت ہے، جس سے قارئین پر افسانہ نگار کی گرفت مضبوط ہو جاتی ہے۔

■○■

چرواہا

احمد ندیم قاسمی کے بیشتر افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی محبت کے موضوع پر لکھی ہوئی کہانی کے حوالے سے انسانی سرشت میں چھپی ہوئی شخصی ضرورت اور انسانیت کے اس قوی جذبے کو ابھارا گیا ہے جس سے دنیا میں انسانیت اور اخلاقی قدروں پر آدمی کا اعتقاد اور پختہ ہوتا ہے۔ لیکن اس افسانے کا سب سے اچھوتا اور نرالا پہلو یہ ہے کہ اس (افسانے) کا مرکزی کردار چرواہا اور اس کی محبوبہ کی محبت آخر تک پیرایۂ اظہار میں کم آتی ہے۔ یہاں بھی دونوں روایتی انداز میں علی الاعلان طور پر ایک دوسرے کو نہیں چاہتے ہیں۔ دونوں کو معلوم ہے کہ وہ ایک دوسرے پر فریفتہ ہیں، لیکن محبت کا یہ باہمی جذبہ اظہار کے پیرائے میں کم آتا ہے اور جب آتا ہے تو زیادہ تر اس وقت جب افسانے کا ہیرو اور ہیروئن دونوں عمر کے آخری حصہ میں پہنچ چکے ہوتے ہیں۔ خاموش محبتوں پر اردو میں بہت افسانے لکھے گئے لیکن احمد ندیم قاسمی کا یہ افسانہ غالباً پہلا افسانہ ہے جو ایک خاص موڑ پر پہنچ کر اپنی محبتوں کا انکشاف اس وقت کرتا ہے جب متذکرہ کہانی کے کردار جسمانی ضرورتوں سے بلند و بالا ہو کر معاشرتی اور روحانی ضرورتوں کے تحت ایک دوسرے سے وابستگی کی ضرورت محسوس کرنے لگتے ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار ایک چرواہا ہے جو قریب آدھی صدی سے بھیڑ بکریاں چرا کر اپنی گزر اوقات کر رہا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے اس کردار کی تصویر کشی کرتے ہوئے قارئین کو نچلے طبقہ کے جس آدمی سے متعارف کرایا ہے وہ اپنے طبقے کا ایک ایسا نمائندہ ہے جو کام کو فرض کی طرح ہی نہیں عبادت کی طرح انجام دیتا ہے۔ ذمے داریوں کے احساس نے اسے محنت اور پابندی کے ساتھ کام کرنے کی ضرورت کا احساس دلایا ہے۔ یہ وہ آدمی ہے جو اپنے پیشے سے متعلق کام کو ایک دن بھی چھوڑنے یا چھٹی لے کر آرام کرنے کا تصور تک نہیں کر سکتا۔ کام کے تئیں لگاؤ یا فرض شناسی کا یہ جذبہ محنت کش طبقے کے لوگوں کا ایک مشترکہ رویہ تو ہے ہی کیونکہ کام سیدھے طور پر پیٹ کی

ضرورتوں سے جڑا ہوا ہوتا ہے، لیکن اس کہانی کا جو کردار چرواہا ہے وہ اس لحاظ سے بھی قدرے انوکھا ہے کہ اس میں کام کی یہ غیر معمولی لگن اپنی بیٹی کا اچھا جہیز اکٹھا کرنے کی خواہش نے پیدا کی ہے۔ یہ خواہش افسانے کے اس مرکزی کردار میں بنا کسی سبب کے پیدا نہیں ہوئی ہے بلکہ یہ مسابقت کے ایک جذبے کی دین ہے۔ چرواہا جب یہ دیکھتا ہے کہ اس کا شناسا گاؤں کا بیگا اپنی بیٹی کو جہیز کے سامان میں اتنا کچھ دے چکا ہے کہ سارا گاؤں دیکھ کر حیرت زدہ رہ گیا تو چرواہا طے کرتا ہے کہ وہ اپنی بیٹی کو شادی میں اتنا جہیز دے گا کہ بیگا بھی حیرت سے دیکھتا رہ جائے۔ اسے معلوم ہے کہ بیگا نے اپنی بیٹی کی شادی میں جہیز کا جو سامان دیا اس کے باعث بیگا مقروض ہو گیا۔ لیکن افسانے کا یہ کردار قرض لے کر بیٹی کا جہیز تیار نہیں کرنا چاہتا۔ بلکہ محنت سے اتنا پیسہ جمع کرنا چاہتا ہے کہ جس سے وہ بیگا کے مقابلے میں اپنی بیٹی کو زیادہ سامان دے کر بیگا کے ساتھ ساتھ سارے گاؤں کو حیرت زدہ کر دے۔

کہانی کا یہ مرکزی کردار میراں بخش اور خدا بخش دو بیٹوں اور نوری نام کی ایک بیٹی کا باپ ہے۔ بیوی آخری بیٹے میراں بخش کی پیدائش کے وقت ہی وفات پا جاتی ہے۔ بڑا بیٹا خدا بخش کسی مدرسے میں منشی ہے، اور وہ بھی اپنی بہن کا جہیز اکٹھا کرنے کے لیے رقم جمع کرنے میں باپ کا ہاتھ بٹا رہا ہے۔ چرواہا اپنی بھیڑ بکریوں کو اولاد کی طرح چاہتا ہے۔ جب وہ شام کو انہیں لے کر گھر واپس آتا ہے تو بھیڑ بکریاں "میں، میں" کر کے اس کے پاس اکٹھی ہو جاتی ہیں۔ چرواہا جنگل سے لائے ہوئے بیر اور دوسرے جنگلی میوے اپنی بیٹی نوری کو دیتا ہے۔ نوری بکریوں کا دودھ نکالتی ہے اور اس طرح یہ چھوٹا سا کنبہ کڑی محنت کر کے بے فکری سے زندگی کے دن گزارتا رہتا ہے۔ چرواہا اپنے کام کے لیے اس حد تک وقف ہے کہ وہ اس دن بھی اپنا ریوڑ لے کر جنگل جانا نہیں چھوڑتا جس دن اس کی بیوی وفات پاتی ہے۔ افسانے میں چرواہے کی زبان سے اس صورت حال کی توضیح ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> "جس روز میری بیوی اگلے جہان کو سدھاری اس روز مجھ سے ناغہ ہوتے ہوتے رہ گیا۔ میں اپنے دکھ میں بکری والوں کا دکھ بھی دیکھتا رہا کہ گھروں کے آنگنوں میں بندھی ہوئی یہ بکریاں ممیا ممیا کر کیا کیا قیامتیں نہیں ڈھا رہی ہوں گی۔ اس لیے جب میں بیوی کو دفنا چکا تو ریوڑ کو جمع کر کے جنگل میں چھوڑ آیا۔ فاتحہ کی چٹائی بعد میں آ کر بچھائی۔"

مذکورہ اقتباس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ چرواہا صرف اپنی پالتو بکریاں ہی نہیں چراتا بلکہ معاوضہ لے کر ان سبھی بکری پالنے والوں کی بھیڑ بکریاں بھی چرانے لے جاتا ہے جو اس سے یہ کام لینا پسند کرتے ہیں۔ اقتباس سے یہ بھی مترشح ہوجاتا ہے کہ چرواہے کو اپنی بکریوں سے زیادہ معاوضہ لے کر چرانے والی ان بھیڑ بکریوں کا زیادہ احساس ہے جو اس کے ناغہ کرنے کے باعث گھروں میں کھونٹے سے بندھی ممیا رہی ہوں گی۔ یہی احساس اسے بیوی کی موت کے دن بھی ریوڑ کو جنگل لے جانے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانے کا یہ پہلو محنت کش طبقے کی مخصوص نفسیات کا ایک بہت ہی اہم پہلو اجاگر کرتا ہے۔ یہ محنت کش طبقے کی فرض شناسی اور کام کے تئیں اس کی ذمہ داری ہی ہے جو چرواہے کو اپنی نجی بھیڑ بکریوں سے زیادہ دوسرے کے پالتو جانوروں کی بھوک کا اسے احساس دلاتی ہے۔ یہ چرواہا محنت کش طبقے کی نفسیات کا صحیح نمائندہ ہے۔ ضروری نہیں کہ اس طبقے کے سو فیصدی لوگ اسی مزاج و کردار کے ہوتے ہوں اور نہ یہ کوئی کلیہ ہے، لیکن محنت سے وابستہ طبقات کی نفسیات کا حاوی پہلو یہی ہے۔ اور اسی مثبت پہلو کو احمد ندیم قاسمی نے اپنے اس افسانے میں ابھارا ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار چرواہا صرف اتنا ہی نہیں کہ وہ جفاکش محنتی اور ایک فرض شناس شخص ہے بلکہ یہ بھی ہے کہ وہ ایک دیندار صوم وصلوٰۃ کا پابند ایک ایسا مسلمان ہے جو خدا کی رحمتوں پر پختہ یقین رکھتا ہے۔ یہاں بھی احمد ندیم قاسمی کے اس انکشاف پر ایک تجزیاتی نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ متمول طبقات کے افراد کی بہ نسبت غریب طبقوں کے لوگ زیادہ دیندار اور خدا پرست ہوتے ہیں۔ کیونکہ خدا پرستی بھی ان کی محرومیوں کو غیبی رحمتوں کے یقین کے حوالے کرنے اور اس عمل کے ذریعہ باامید و مطمئن ہوجانے میں مدد دیتی ہے۔ وہ اپنی محرومیوں کا ازالہ غیبی رحمتوں کے ایقان میں ڈھونڈ لیتے ہیں۔ اور زندگی کے سارے دکھ درد بالائی طاقت کے حوالے کرکے پرسکون ہوجاتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو افلاس زدہ آدمی کا زندہ رہنا دوبھر ہوجائے۔ احمد ندیم قاسمی کے اس افسانے کا مرکزی کردار بھی ایک ایسا ہی شخص ہے جو کڑی محنت کرتے ہوئے خدا کی طاقت پر پختہ یقین رکھتا ہے۔ افسانے میں چرواہا یوں لب کشا ہوتا ہے:

> ”میں نے بیٹے خدا بخش کے لیے بھی خدا سے دعائیں مانگی ہیں۔ وہ میری دعا کی برکت سے پہلی سے دوسری اور دوسری سے تیسری جماعت میں جا بیٹھا ہے۔ میں اس کے لیے پٹواری بننے کی دعا مانگتا ہوں پر وہ تو دسویں جماعت

پاس کر کے مدرسہ میں منشی لگ گیا ہے۔ چلو ایک ہی بات ہے لوگ پٹواری سے
جتنا ڈرتے ہیں، منشی سے اتنا ہی پیار کرتے ہیں۔''

سماج کے پسماندہ اور محنت کش طبقے کی یہی وہ نفسیات ہے جو انہیں محبت سے زیادہ دعا سے ملنے والے پھل پر یقین دلاتی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی کہانی کا مرکزی کردار چرواہا اپنی اس محبت کی کسک کو بھی نہیں بھول پاتا جو اظہار کے پیرائے میں کم ہی آ سکی لیکن درد کا احساس بن کر اب تک اس کے دل میں موجود ہے۔ وہ جب بھی مسجد سے نماز پڑھ کر گھر واپس لوٹتا ہے راستے میں مہراں نام کی اس لڑکی کا گھر بھی پڑتا ہے جسے وہ دل وجان سے چاہتا رہا ہے۔ چرواہا مہراں کے گھر کے سامنے سے گزرتے ہوئے اکثر اسے اس وقت بھی یاد کرتا ہے جب وہ تین بچوں کا باپ بن چکا ہے۔ احمد ندیم قاسمی جانتے ہیں کہ آدمی سماجی جانور چاہے ہو نہ ہو لیکن تخیلاتی حیوان یقینی طور پر ہے۔ چرواہے کی محبوبہ جس کا نام مہراں ہے قریب بیس برس پہلے بیاہ کر رویل نام کے قصبے کے قریب ایک گاؤں میں رہ رہی ہے۔ تخیل کی یہ کارفرمائی خواندہ اور ناخواندہ دونوں طرح کے لوگوں میں ہوتی ہے۔ کوئی بھی انسان اس صلاحیت سے محروم نہیں ہوتا۔ چرواہا ان پڑھ ہے، دیہاتی ہے، سیدھا سادا ہے لیکن مہراں کے دروازے کے سامنے سے گزرتے ہوئے وہ اپنے تصور میں اس شبیہ کو ابھرتے دیکھتا ہے جو اس نے مہراں کے روپ میں دیکھی تھی۔ افسانہ نگار نے فنکارانہ انداز سے اس کی اس ذہنی حالت کو اس طرح واضح کیا ہے:

> ''نماز پڑھ کر جب میں مسجد سے گھر واپس آتا ہوں تو ایک ایسے گھروندے کے دروازے کے پاس سے بھی گزرتا ہوں جہاں کوئی بیس بائیس سال پہلے مہراں رہتی تھی۔ وہ بیاہ کر کسی دوسرے علاقے میں چلی گئی ہے۔ پر جب میں یہاں سے گزرتا ہوں تو وہ اب بھی اپنے گھروندے کے دروازے میں کھڑی نظر آجاتی ہے۔ میں حیران ہوں۔ میں تو ادھیڑ ہو رہا ہوں اور مہراں مجھے جوان ہی نظر آتی ہے۔ اس کا چہرہ اس کی آنکھیں، اس کے آنسو سب کچھ چمک رہا ہوتا ہے۔ اور میں اس چکا چوندھ میں پتا ہوا اس دروازے کے پاس سے گزر جاتا ہوں۔ یہاں سے گزرتے ہوئے میں نے ایک بار اس سے کہا تھا کہ مہراں میں تیرے بغیر مر جاؤں گا۔ اور اس نے کہا تھا کہ دارے میں بھی تیرے بغیر مر جاؤں گی۔ اب میں جیتا جاگتا آدمی بکریاں چراتا پھرتا ہوں اور وہ جانے کیا

کر رہی ہوگی بیچاری۔اس کے بیاہ سے دو تین دن پہلے جب وہ میرے انتظار میں دروازے پر کھڑی تھی اور اس کی آنکھیں آنسوؤں سے پلک پلک بھری ہوئی تھیں اس وقت گلی کو خالی پا کر میں نے اس کا ہاتھ پکڑا اور چوم لیا وہ ہاتھ اتنا ٹھنڈا اور یخ تھا کہ مجھے اپنا اور مہراں کا بچپن یاد آ گیا۔''

دارے (چرواہا) اپنی اس محبت کو بار بار یاد کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے۔''ہم دونوں چھ چھ سات سات سال کے ہوگئے۔ہم دوسرے بچوں کے ساتھ کھیل رہے تھے جب موسلا دھار بارش ہونے لگی ساتھ ہی اولے بھی پڑنے لگے،اولے برسانے والے بادل بہت گرجتے ہیں اور بجلیاں کڑکاتے ہیں پر مہراں ایک ہی نڈر تھی۔سب بچے ادھر ادھر پناہ لینے بھاگے پر مہراں اولے چنتی رہی اور دونوں مٹھیاں بھر بھر کے میرے پاس یوں خوش خوش آئی جیسے موتی چن کر لائی ہو۔میں نے اس کی دونوں کلائیاں پکڑ کر اس کے ہاتھوں کو جھٹکا دیا کہ اولے گرا دے۔اس نے مٹھیاں کھول دیں اور میں نے اس کے ہاتھ چھوڑے تو وہ یخ ہو رہے تھے۔تب میں نے اس کے ہاتھوں کو اپنے ہاتھوں میں دبا دبا کر گرم کیا اور کہا کہ میرا ابا وا کہتا تھا کہ اتنے ٹھنڈے ہاتھ تو مرجانے والے کے ہوتے ہیں۔''

اس واقعہ کو یاد کر کے دارا بتاتا ہے کہ کیسی بری بات اس کے منہ سے نکل گئی تھی۔ پھر وہ دعا کرتا ہے کہ اللہ کرے مہراں اپنے گھر میں صحیح سلامت ہو، پھر دارا کو یاد آتا ہے کہ بیاہ سے دو دن پہلے بھی مہراں کے ہاتھ ویسے ہی ٹھنڈے تھے لیکن وہ انہیں اپنے ہاتھوں میں لے کر گرم نہیں کر سکا تھا۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے کا یہ ہیرو دارا بار بار اپنی ناکام محبت کو یاد کرتے ہوئے جب مہراں کے برف کی طرح ٹھنڈے ہاتھوں کا تذکرہ کرتا ہے تو وہ بالواسطہ طور پر قاری کو یہ بتا دیتا ہے کہ مہراں یا تو محبت کے ساتھ وابستہ سماجی خوف میں مبتلا ہے یا احساس حیا اتنا شدید ہے کہ اس کا دوران خون معتدل نہیں رہا ہے۔ایسی دونوں حالتوں میں ہاتھوں کا ٹھنڈا ہو جانا بعید از قیاس نہیں۔یہ الگ بات ہے کہ دارے اس طبعی رد عمل سے ذہنی سطح پر واقف نہیں ہے۔دارے روز نماز ادا کر کے مسجد سے گھر لوٹتا ہے تو روز ہی اس مہراں کو یاد کرتا ہے جس سے کبھی اس نے محبت کی تھی اور جو اب اس سے الگ ہو کر بہت دور جا چکی ہے۔لیکن دارے کے تصور میں وہ اب بھی اتنی ہی جوان ہے جتنی شادی سے پہلے تھی۔

چرواہا کڑی محنت کرتے ہوئے اپنی بیٹی نوری کو جہیز میں دینے کے لیے پچاس ہزار کے قریب روپیہ جمع کر لیتا ہے (اگرچہ یہ سوال اپنی جگہ قائم ہے کہ بے وسیلہ محنت کش طبقے کیا اپنے کسی ایسے منصوبے کے لیے یہ سب کرنے کے اہل ہیں؟) جہیز کے لیے اتنی وافر رقم جمع کر کے دارے کہتا ہے:

''جب میرے پاس اتنا روپیہ جمع ہو گیا جو بیگے نے خواب میں بھی نہیں دیکھا ہوگا تو میں نے اپنے دل میں طے کیا کہ اب نوری بیٹی کو رخصت کرنے کا وقت آ گیا ہے سوچیکے سے تیاری کر لینی چاہیے میں نے خدا بخش بیٹے کو بھی نہ بتایا کہ وہ مجھے گھر میں بٹھا کر خود جہیز کا سامان خریدنے چلا جائے گا اور بخشیں کرتا پھرے گا۔ میرا ارادہ آدھا لاکھ روپیہ اٹھانے کا تھا سو ایک روز میں نے کوئی پینتیس ہزار روپے اپنی ٹیگ میں اڑس لیے۔ پندرہ ہزار بارات کی دعوت کے لیے رہنے دیے۔ مسجد میں صبح کی نماز پڑھنے کے بعد میں نے اپنے پڑوسی خان محمد کی منت کی کہ وہ دو تین دن تک میرے ریوڑ کی دیکھ بھال کرے اور میرے جانے کے بعد ہی خدا بخش وغیرہ کو بتائے کہ میں ایک ضروری کام سے کہیں گیا ہوں۔ خان محمد میرا پرانا دوست ہے مان گیا۔ میں بسم اللہ پڑھ کر گاؤں سے نکلا۔ میں زندگی میں پہلی بار اپنے گاؤں سے باہر جارہا تھا مجھے تو عمر بھر ہر روز گھر سے جنگل اور جنگل سے گھر کا سفر درپیش رہا۔ جنگل سے واپسی پر ہر روز کی طرح مجھے مہراں اپنے دروازے پر کھڑی نظر آئی مگر وہی مشکل کہ وہ جوان کی جوان اور میں ادھیڑ عمر کا بوڑھا۔''

افسانے کے اس حصے میں دارے کی وہی تصوراتی کیفیت بیان ہوئی ہے جس میں وہ اپنی محبوبہ مہراں کو جوان ہی دیکھتا ہے۔ شاید اس کا ایک سبب یہ بھی ہو کہ دارے نے جوانی کے بعد مہراں کو عمر سے اترتے ہوئے دیکھا ہی نہیں ہے۔ وہ لگاتار اپنی آنکھوں میں مہراں کی وہی تصویر بسائے ہوئے ہے جب وہ جوان تھی۔

ادھیڑ چرواہا دارے پینتیس ہزار کی رقم ساتھ لیے گاؤں سے کئی کوس دور ''رویل'' نام کے قصبے کی طرف چلتا ہے۔ جس کے بارے میں اس نے سن رکھا ہے کہ وہاں سونے چاندی کے زیور اور ریشم کے بڑھیا کپڑے بکتے ہیں۔ اس نے سن رکھا تھا کہ رویل کے سوداگر اپنے گھوڑوں اور

خچروں پر لاد کر خریدا گیا سامان گاہک کے گھر بھیج دیتے ہیں۔ جب دارے چرواہا رویل قصبے کی طرف جا رہا ہے تو دوپہر ہو چکی ہے۔ یہاں افسانہ غضب کا ڈرامائی موڑ لیتا ہے۔ ابھی دارا سامان خریدنے کے لیے رویل پہنچا بھی نہیں ہے اور راستے کے ایک چھوٹے سے گاؤں سے گزر رہا ہے تبھی اس کے سامنے ادھیڑ عمر کی عورت آ کھڑی ہوتی ہے۔ افسانے کے الفاظ میں:

> ''ایک عورت میرے سامنے آ کر رک گئی اور مجھے پاگلوں کی طرح گھورنے لگی۔ اس کے ہاتھ اور ہونٹ کانپنے لگے۔ وہ بولی یہ کہیں تم تو نہیں ہو دارے؟''

دارے اسے اس کی آواز سے پہچان جاتا ہے۔ وہ مہراں ہے اس کے چہرے پر مٹی اڑ رہی ہے اور ہاتھوں میں شام جیسی دھندلاہٹ ہے۔ دارے حیرت زدہ ہو کر اس سے پوچھتا ہے کہ کیا تم مہراں ہو؟ افسانہ بتاتا ہے کہ جب دارے کی ملاقات مہراں سے ہو رہی ہے تو گلی سنسان ہے۔ دارا مہراں کا ہاتھ تھامتا ہے تو اسے لگتا ہے کہ وہ ہاتھ اب بھی اتنا ہی ٹھنڈا ہے جتنا کبھی اس نے محسوس کیا تھا۔ اسے لگتا ہے کہ مہراں نے ابھی ابھی مٹھی میں سے اولے گرائے ہیں۔ مہراں دارے کے سامنے رونے لگتی ہے۔ یہاں سرد ہاتھوں کا اشارہ کسی نفسیاتی ردعمل کے اظہار کے لیے نہیں بلکہ مہراں کی موجودہ گھریلو اور معاشی زندگی کی ابتری کے باعث ہے۔ مہراں دارے چرواہے کو اپنے ساتھ گھر لے آتی ہے اور اسے پلنگ پر بٹھا کر خود دارے کے سامنے بیٹھ جاتی ہے۔ مہراں زار و قطار رو رہی ہے۔ وہ دارے کو بتاتی ہے کہ اس کا شوہر کافی پہلے اللہ کو پیارا ہو چکا ہے۔ وہ چرس پینے اور افیم کھانے کا عادی تھا جس کی وجہ سے وہ وقت سے پہلے ہی موت کا شکار ہو گیا۔ اب مہراں گاؤں کے کھاتے پیتے گھروں میں محنت مزدوری کر کے اپنا اور اپنی اس اکلوتی بیٹی کا پیٹ پال رہی ہے جسے اس کا شوہر یتیم اور بے سہارا بنا کر چھوڑ گیا ہے۔ مہراں اپنی بیٹی مریاں کو آواز دے کر پاس بلاتی ہے اور دارے سے کہتی ہے کہ اس کے سر پر ہاتھ رکھ دے دارے:-

> ''میں نے مریاں کی طرف دیکھا تو وہ یکایک دروازے میں کھڑی مہراں بن گئی ہو بہو مہراں۔ پھر میں نے اپنا سر جھٹکا۔ مریاں کے سر پر شفقت سے ہاتھ رکھا۔ تب اس کی ماں مہراں بولی جا بیٹی اندر جا کر بیٹھ۔ مجھے دارے سے ایک ضروری بات کرنی ہے۔''

مذکورہ اقتباس میں دارے کا تخیل مریاں کو دیکھ کر دارے کو پھر اس زمانے میں لوٹا دیتا ہے

جب اس نے مریاں کی جگہ مہراں کو اسی طرح دروازے کی دہلیز پر کھڑا دیکھا تھا۔ اس وقت مریاں بھی اسی طرح جوان تھی جیسے اب مہراں۔ لڑکی اندر چلی جاتی ہے تو مہراں دارے سے کہتی ہے کہ میں نے ایک بار تجھ سے کہا تھا؛ کہ میں تیرے بغیر مر جاؤں گی پر میں ایسی بے حیا نکلی کہ اب تک زندہ ہوں، جواب میں دارے بھی ٹھیک یہی بات دہراتا ہے اور کہتا ہے:

> ''بعض انسان یوں زندہ رہتے ہیں جیسے عمر قید کی سزا کاٹ رہے ہوں۔ ہم دونوں بھی عمر قید کی سزا کاٹ رہے ہیں۔''

مہراں دارے سے کہتی ہے کہ وہ تو ادھیڑ عمر کا ہونے کے باوجود اچھا خاصا جوان جیسا بنا ہوا ہے۔ مونچھوں ہی کے کچھ بال سفید ہوئے جبکہ وہ ہڈیوں کا ڈھانچہ بن کر رہ گئی ہے۔ وہ دارے کو بتاتی ہے کہ اس کی آدھی صحت اس کے نشے باز شوہر نے برباد کر دی اور آدھی اس تشویش نے کہ بیٹی کو خالی ہاتھ سسرال کیسے بھیجے؟ بیٹی شکل صورت کی اچھی ہے لیکن زیور اور کپڑے کے بغیر تو سسرال والے بھی یہی کہیں گے کہ لڑکی بھکارن کے گھر سے اٹھا لائے۔ مہراں دارا کو بتاتی ہے کہ اگر بیٹی کی شادی نہ ہوئی تو وہ مجھ سے بھی زیادہ بوڑھی ہو جائے گی۔ یہ سب کہتے ہوئے مہراں زار و قطار روتی رہتی ہے۔ دارا خاموش بیٹھا ہے۔ وہ کوئی ردِعمل ظاہر نہیں کر رہا ہے۔ تبھی وہ دارے سے پوچھتی ہے کہ کہیں تم میرے رونے سے تو نہیں گھبرا رہے ہو؟ پر میں تو ابھی اتنا نہیں روئی جتنا تمہارے سامنے رونا چاہیے تھا۔ پھر وہ اپنی بیٹی مریاں کو آواز دے کر مہمان کی خاطر تواضع کرنے کے لیے کہتی ہے اور محسوس کرتی ہے کہ وہ دارے کے سامنے اپنا جھیکنا تو لے بیٹھی مہمان کی خیر خبر نہیں لی۔ جب تک مریاں ماں کی بات سن کر واپس گئی دارا وہ فیصلہ کر چکا تھا جس نے اس افسانے کو نقطۂ عروج پر پہنچایا۔ دارے نے اداس بیٹھی مہراں سے کہا:

> ''دیکھو مریاں تمہاری بیٹی ہے تو میری بھی بیٹی ہے۔ نوری میری بیٹی ہے تو وہ تمہاری بھی بیٹی ہے۔ اور مریاں دو چار سال بڑی ہے نوری سے۔ اس لیے مجھ پر پہلا حق مریاں بیٹی کا ہوا۔ کیوں مریاں؟ مہراں یہ سن کر پھر رونے لگتی ہے۔ دارے نوٹوں کی تھیلی مہراں کی طرف بڑھا کر کہتا ہے کہ یہ پینتیس ہزار روپے ہیں۔ ان میں سے پچیس ہزار میری بیٹی مریاں کے جہیز کے لیے اور دس ہزار برات کی دعوت کے لیے۔ مہراں یہ سن کر ششدر رہ جاتی ہے۔ اور حیرت سے پوچھتی ہے کہ تم یہ کیا کر رہے ہو دارے؟ دارے جواب میں جذباتی انداز میں

کہتا ہے:

''تو کیا تمہاری بیٹی میری بیٹی نہیں ہے——— دیکھو مہراں میں تو سودا نقد کر رہا ہوں۔''

دارے یہ کہہ کر مہراں کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر کھینچتا ہے تو وہ اب بھی سرد ہے۔ مہراں پوچھتی ہے کہ نقد سودے سے اس کی کیا مراد ہے؟ تو دارے جواب میں کہتا ہے کہ مریاں کا باپ نہیں ہے تو اس کے باپ کے روپ میں دارے سامنے موجود ہے۔ اور نوری کی ماں نہیں ہے تو وہ تمہاری شکل میں اسے مل گئی۔ یہ کہہ کر دارے مہراں کو بازوؤں میں بھر لیتا ہے۔

افسانے کا یہ اختتام احمد ندیم قاسمی کی حقیقت نگاری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ دارے پینتیس ہزار روپے مہراں کو ترس کھا کر یا رحم کے جذبے سے نہیں دیتا۔ وہ یہ ایثار صرف ہمدردی کے بنا پر بھی نہیں کرتا۔ بلکہ زیادہ تر اس ضرورت کی بھرپائی کے لیے کرتا ہے جو مریاں کو شوہر کی وفات اور دارے کو بیوی کی موت کے بعد محسوس ہو رہی ہے۔ شدید انسانی جذبے کی تصویر کشی کرتے ہوئے بھی احمد ندیم قاسمی ان انسانی ضرورتوں کو نظر انداز نہیں کرتے جو ایسے موقعوں پر بڑے اور اخلاقی فیصلے کروانے کے لیے بعض لوگوں کو راغب کرتی ہیں۔ یہاں دارے میں انسانی جذبہ تو ہے ہی ساتھ ہی وہ ضرورت بھی ہے جو دارے اور مہراں دونوں میں مشترک ہے۔ یہ کہانی کا سچا اور حقیقی پہلو ہے اور اسی پر یہ کہانی استوار ہوتی ہے۔

مختصر یہ کہ مذکورہ افسانہ میں افسانہ نگار نے شخصی ضرورت اور تقاضے کو جس خوبصورتی اور سلیقے سے پیش کیا ہے اس سے افسانہ کا رنگ پوری طرح نکھر کر سامنے آتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے افسانہ کو حسن سے برتا ہے وہ انہی کا خاص حصہ ہو سکتا ہے۔ لفظوں سے کہانی کو اس طرح بننا کہ وہ سچائی اور صداقت کی کسوٹی پر پرکھی جانے لگے تو افسانہ نگار کو کمال فن کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ اس کہانی کی میں سب سے اہم خصوصیت یہ کہ ہم جس کلچر سے تعلق رکھتے ہیں اس میں یہ افسانہ ہمیں کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے اور ''ضرورت'' کو ایک نئے زاویہ سے پیش بھی کرتا ہے۔

■○■

افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی: انفرادیت اور تعیین قدر

افسانہ نگار کی حیثیت سے احمد ندیم قاسمی منشی پریم چند کی فنی روایات کو آگے فروغ دینے والوں اور ترقی پسند ادب سے وابستہ افسانہ نگاروں میں ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ وہ اردو کے ان افسانہ نگاروں میں اوّلیت کا درجہ رکھتے ہیں جنہوں نے نہ صرف پریم چند کی افسانوی روایات کو تقویت بخشی بلکہ بیانیہ میں زیادہ بہتر تجربے کیے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ عام طور پر دیہی زندگی اور دیہی زندگی میں بھی ان طبقوں پر محیط ہے جو مفلوک الحال اور ہزاروں سال سے استحصال کا شکار ہوتے آرہے ہیں۔ یہ افسوس ناک حقیقت ہے کہ اسّی فیصد دیہات میں رہنے والی آبادی کے جن مسائل کو لے کر پریم چند نے اپنا افسانوی نظام قائم کیا تھا اور جس کی صالح روایات احمد ندیم قاسمی تک پہنچی تھیں وہ قاسمی صاحب کے بعد کی نسل تک آتے آتے بیس فیصد تک سمٹ کر رہ گئیں۔ احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کی یہ انفرادیت ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوں میں دیہی زندگی کے مسائل کو سب سے زیادہ اٹھایا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے شعوری طور پر اپنے افسانوں میں دیہی سماج کے مسائل کو ابھارا ہے۔ اس کا ثبوت خود ان کا ایک مضمون ''حرف اوّل'' ہے، جس میں اس حوالے سے انھوں نے اپنے تاسف کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''دیہی زندگی سے ہمارے ادب کا رشتہ ایک بار پھر کمزور پڑنے لگا ہے۔ منشی پریم چند نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں دیہی زندگی کو ادب کے ساتھ شدت اور دیانت داری سے وابستہ کیا تھا۔ اس نے بعد میں ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی اور دیہی زندگی ہمارے شعر و ادب میں جھلکنے لگی مگر ابھی چند برس پہلے سے یہ رجحان پھر سے کمزور پڑنے لگا ہے اور خاص طور پر تجریدی اور علامتی افسانوں نے اس رجحان کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ یہ سارا ادب بیشتر

فیشن ایبل ہے اور شہری زندگی، شہری مظاہر اور شہری روزمرہ سے باہر نہیں نکلتا۔ اکادکا تخلیقات میں دیہی زندگی کے نقوش اب بھی مل جاتے ہیں، مگر میرا تاثر تو یہ ہے کہ دیہات کے معاشرے پر لکھتے ہوئے ہمارے اہل ادب کو کچھ شرم سی محسوس ہونے لگی ہے کہ وہ کہیں قدامت پسند نہ گردانے جائیں۔'' [1]

مذکورہ اقتباس پوری طرح یہ غمازی کرتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کو دیہی زندگی سے ادب کے رشتہ کمزور پڑنے کا بہت ملال ہے۔ درحقیقت قاسمی صاحب کے بعد دیہی زندگی میں جو تبدیلی آئی اور جو نئے مسائل پیدا ہوئے ان پر بعد کے افسانہ نگاروں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ افسانہ ہندوستان کی زمینی حقیقت سے کٹنے لگا۔ لیکن قاسمی صاحب کے افسانوں کی معنویت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ان میں پنجاب کے دیہات، وہاں کی محنت کش مخلوق، دبے کچلے کسانوں اور غیر تعلیم یافتہ مذہبی فرقوں کی حقیقی جھلکیاں دیکھنے کو ملتی ہیں یہ خوبی بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ملتی۔ غرض کہ پریم چند کے بعد احمد ندیم قاسمی ہی اردو کے ایسے بڑے افسانہ نگار ہیں جن کا نام دیہاتی زندگی کے حقیقت نگاروں میں سب سے اہم ہے۔ وہ ایک ایسے فنکار ہیں جو کسی نظریے یا فارمولے کے تحت افسانہ نہیں لکھتے بلکہ اپنے اطراف نامساعد حالات اور پیچیدگیوں کو پیرائے اظہار میں لانے کے لیے افسانے کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا محور انسان اور صرف انسان ہے۔ وہ نہ صرف اپنے افسانوں میں بلکہ اپنے اشعار میں بھی انسان کی عظمت کے نغمے ہی گاتے ہیں۔ ان کا سارا اکمٹ منٹ صرف انسان اور اس کے فلاحی پہلوؤں سے ہی ہے۔

احمد ندیم قاسمی ایک اور معنی میں اپنے ہم عصروں میں امتیاز کا درجہ رکھتے ہیں اور وہ یہ کہ جب ترقی پسند مارکسی یا اشتراکی نظریہ کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا کر پروپیگنڈائی ادب کی تخلیق کر رہے تھے۔ انھوں نے اس وقت بھی اس اشتہاری ادب کی تخلیق سے گریز کیا اور ترقی پسند تحریک کے وہ رجحانات اپنائے جو معاشرے میں قابل قبول تھے اور دینی اور اخلاقی قدروں کا احترام سکھاتے تھے۔ علاوہ ازیں، مقصدیت کے پہلو پر زور دیتے ہوئے بھی افسانے کے فن کو مجروح نہیں ہونے دیا۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں کے ذریعہ دیہی سماج کے سنگین حقائق سے بھی قارئین کو روشناس کرایا اور سماجی مسائل اور معائب کا فنکارانہ ڈھنگ سے اظہار بھی کیا۔ دوسری جانب

---

[1] ماہنامہ کتاب نما، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، حرف اوّل، شمارہ نومبر ۲۰۰۲ء ص ۱۱

یہ بھی حقیقت ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانے صرف دیہی موضوعات پر ہی مبنی نہیں ہیں بلکہ شہری موضوعات پر بھی ان کے کئی افسانے موجود ہیں۔ انہوں نے پنجاب کے دیہاتوں کو موضوع تو بنایا ہی، شہری زندگی کے مسائل کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ ان کی کہانیوں میں شہر کی غربت و بے روزگاری، مزدور، بھکاری، کلرک، افسر وغیرہ کے مسائل بطور خاص شامل ہیں۔

درحقیقت کثیر الابعاد تخلیقی شخصیات میں احمد ندیم قاسمی کی حیثیت آج بھی محور و مرکز کی ہے کیونکہ ان کا تخلیقی ذہن زندگی اور اس کی حقیقتوں سے ہم آہنگ ہو کر ادب کے تاریک نگار خانہ میں روشن ہوتا ہے۔ ان کے صداقت آفریں ذہن کا تخلیقی اظہار بیشتر افسانوں میں ملتا ہے۔ انہوں نے عصری آگہی کے شعلہ آفریں احساس اور زیریں کیفیات کو اپنے افسانوں میں بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

فی زمانہ افسانوں میں کئی Trend پائے جاتے ہیں۔ بلکہ ادھر تجریدی اور علامتی اظہار کے ڈرامے بھی لکھے گئے ہیں۔ ایسی حالت میں کہانی پن کو برقرار رکھنا غیر معمولی بات ہے، لیکن احمد ندیم قاسمی نے زندگی بھر سیاسی پیچ وخم، معاشی خستہ حالی اور رومانی حسیت پر خصوصی توجہ دی۔ ان کے افسانوں میں خارجی عناصر پر داخلی عناصر کی ترجیح کا احساس ہوتا ہے اور داخلی کیفیات کا عالم یہ ہے کہ خارجی زندگی پر اس کے گہرے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ یہ اس لیے ممکن ہو سکا کہ افسانہ نگار یہ محسوس کر چکا ہے کہ داخلی کیفیتوں کے اظہار سے ہی خارجی زندگی کے مسائل حل کیے جا سکتے ہیں یا حل کے راستے کم از کم طے تو ضرور کیے جا سکتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے یہاں جو فنی چابکدستی اور ذہنی رچاؤ ملتا ہے وہ دراصل مستند، معتبر، ممتاز اور عظیم تخلیق کاروں کے حصے کی چیز ہے اور ان معنوں میں احمد ندیم قاسمی منفرد رہے کیونکہ برصغیر میں ان کے قارئین آج تک اسی انہماک اور دلچسپی سے افسانے پڑھتے ہیں جس اسپرٹ سے وہ پہلے پڑھا کرتے تھے۔ گویا قارئین کی تعداد میں کمی کے بجائے اضافہ ہی ہوا۔ کرداروں کے بہتر خدوخال، زبان و بیان کی ترشی، موضوع کی معنویت اور کمٹ منٹ پر قاسمی صاحب نے ہمیشہ ہی اپنا وقت سب سے زیادہ صرف کیا۔ ان کے افسانوں میں واقعات کے جو نقوش پائے جاتے ہیں اس سے کرداروں کے خدوخال زیادہ نمایاں ہو گئے ہیں۔ کیونکہ فن کار کا مشاہدہ اور تجربہ جن کرداروں کے تعلق سے زیادہ گہرا ہوتا ہے وہ اپنے فنی اظہار کے لیے انھیں کا انتخاب کرتا ہے۔

چونکہ احمد ندیم قاسمی کا تعلق پنجاب کے دیہات اور وہاں کے متوسط اور نچلے طبقے کے کرداروں سے زیادہ رہا۔ اسی واقفیت کی بنا پر انھوں نے بیشتر کردار اسی طبقے سے منتخب کیے۔ زندگی کے تلخ حقائق کا سراغ لگا کر سماج کے ستائے ہوئے ناآسودہ طبقے کی زبوں حالی اور مسائل و معائب کا فن کارانہ اظہار بھی احمد ندیم قاسمی کی خصوصیت اس لیے قرار پایا کیونکہ انھوں نے ان کرداروں کی اندرونی تہوں میں جھانک کر ان سچائیوں کو اجاگر کیا جن پر ان کے ہم عصر دیگر افسانہ نگاروں کی نظر ذرا کم ہی پڑی تھی۔ احمد ندیم قاسمی نے سماج کی ابتر حالت اور معاشرتی زوال پر ناآسودگی ظاہر کرتے ہوئے اپنے تأثرات کو فن کی شکل میں ڈھال کر قارئین کے سامنے پیش کیا۔

احمد ندیم قاسمی کے فن کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں رجائیت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ادب میں ایسے فن کاروں کی کوئی جگہ نہیں جو قنوطی ہوں۔ علاوہ ازیں، ان کے یہاں زندگی کے تئیں منفی رویّہ بھی قابل قبول نہیں ہے۔ وہ انسانی زندگی میں مثبت قدروں کی وکالت کرتے ہیں۔

ایک فنکار کی حیثیت سے احمد ندیم قاسمی کے فنی اظہار میں ایک خصوصیت ان کا حسن کارانہ رویّہ ہے یہی وجہ ہے کہ ان کا فن جمالیات کی بلند ترین سطحوں کو چھوتا دکھائی دیتا ہے۔ حسن کے تئیں ان کا لگاؤ ان کے بہت سے افسانوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ (جن کا ذکر پچھلے اوراق میں تفصیل سے کیا گیا ہے)

مناظر فطرت سے بھی احمد ندیم قاسمی کا لگاؤ بہت شدت سے دیکھنے کو ملتا ہے ان کا یہ رویّہ بھی احساس جمال ہی کا ایک پہلو گردانا جائے گا۔ وہ زندگی کو ہر طرح سے حسین دیکھنا چاہتے ہیں اور یہی ان کی شخصیت کا خاصہ ہے۔

اُن کی شخصیت کی تشکیل میں جو دیگر عناصر اور محرکات کارفرما ہے ان میں ان کی اصلاح پسند شخصیت، دردمند دل، بے خوف، بے باک اور غیر جانب دار صحافی، بے غرض نقاد اور فطری شاعری کا خاصا دخل ہے۔ دراصل یہ وہ منجملہ خصوصیات ہیں جو احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کو نہ صرف بلندی عطا کرتی ہیں بلکہ دوامی شہرت بھی بخشتی ہیں۔

انہوں نے اپنی شخصیت کی گونا گوں خصوصیات کا عکس اپنے افسانوں پر بھی چھوڑا ہے۔ کبھی کبھی یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت کی ہمہ گیریت اور مقصدیت ان کے افسانوں میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ کیونکہ احمد ندیم قاسمی نے اپنی زندگی کو جیسا بھوگا، جھیلا اور چکھا ویسی

ہی اثر آفرینی اور دل نشینی کے ساتھ اسے اپنے افسانوں میں بھی جگہ دی۔ پنجاب کے دیہاتوں میں بسنے والوں کے درد، مایوسی، بے گھری، مٹی اور پھوس کے گھروں، اوبڑ کھابڑ میدان، کھیت کھلیان، چرواہوں اور لڑکیوں کے گیت، صبح کے وقت بیلوں کی بجتی ہوئی گھنٹیوں کی آواز، لڑکوں کی شرارتیں، جاڑے کے دنوں میں الاؤ کا اہتمام اور پھر الاؤ کے آس پاس بیٹھ کر دنیا جہان کی باتوں میں پوشیدہ کہانیوں کو احمد ندیم قاسمی نے خوب خوب محسوس کیا اور ان تمام موضوعات پر بہترین افسانے تحریر کیے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں مقصدیت اور حقیقت نگاری کے زیر اثر ایسا ماحول اور فضا قائم ہوتی ہے جسے ہلکی پھلکی عریانی کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن یہ جذباتی فضا افسانے کو رنگین تو بناتی ہے اسے غیر معیاری نہیں ہونے دیتی۔ ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ دیہاتی ماحول میں ندیم کی حقیقت نگاری کہیں کہیں مبالغے کی حدود میں بھی پہنچ جاتی ہے شاید اس کی وجہ ان کی شاعرانہ افتادِ طبع ہو۔

احمد ندیم قاسمی کے جن دس افسانوں کا تجزیہ اس کتاب میں شامل کیا گیا ان کو مختلف موضوعات کے تحت منتخب کیا گیا ہے۔ ان افسانوں کے تجزیہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ افسانہ نگار کو معاشرے اور اس کی بلندی اور پستی سے کتنی واقفیت ہے، اس کا شعور کتنا پختہ، فکر کتنی بالیدہ اور جذبات پر گہری نظر کے ساتھ ہی جزئیات پر کتنی دسترس ہے۔ ان افسانوں کے علاوہ اپنے بیشتر افسانوں میں احمد ندیم قاسمی اپنی زمین، اپنے ماحول اور اپنے مقامی مسائل سے جڑے نظر آتے ہیں

احمد ندیم قاسمی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے معاشرے میں موجود تمام مسائل کے ساتھ ہی مظلوم خواتین کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ عورت پر ہو رہے مظالم اور استحصال کو موضوع بنا کر بڑے فن کارانہ انداز میں ان معاشرتی بندشوں کو بھی قارئین کے سامنے پیش کیا ہے جن سے خواتین نبرد آزما ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ان میں مادّی اور روحانی زندگی کی قدروں کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں پر مارکسی نظریے کا گہرے اثرات کے ساتھ ساتھ مذہبی اور اخلاقی رجحانات کافی حد تک دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ان کے جن دس افسانوں کا اس کتاب میں تجزیہ کیا گیا ہے وہ ہر اعتبار سے فکر و فن کی کسوٹی پر کھرے اترتے ہیں، ان افسانوں سے ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار نے ان تمام افسانوں میں فن کا خاص خیال رکھا ہے اور

یہ ان کی فنی تخلیق کا جادو ہی ہے کہ قدیم تہذیبی، تاریخی اور معاشرتی روایت سے قارئین تک بھی آشنا ہو جاتے ہیں۔ موضوع کے ساتھ ہر ممکن انصاف کر کے اور ایک ایک چیز کو پر کشش اور دل پذیر بنانے کے لیے انہوں نے بڑی عرق ریزی کی۔

احمد ندیم قاسمی کی انفرادیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوں کے لیے ایسے موضوعات منتخب کیے جن پر ان کے عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں کی نظر بہت کم پہنچی ہے۔ مثال کے طور پر پسماندہ طبقے میں رائج ضعیف العتقادی، توہمات، پیری فقیری اور اس کی آڑ میں چلنے والے غیر اخلاقی دھندے، مذہب کے نام پر ظاہر داریاں اور فروعات کا غلبہ، دیہی معاشرے میں خاندانی رقابتیں۔ یہ سب ان کے افسانوں کے موضوع بنے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان کا افسانہ چاہے وہ پنجاب کے دیہات کو موضوع بنا کر لکھا گیا ہو یا پنجاب کی شہری زندگی کو۔ صرف پنجاب کے ماحول یا اس کی سرزمین تک محدود ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ اس کی اپیل آفاقی ہوتی ہے۔ اصلیت یہ ہے کہ انسان جہاں بھی ہے روئے زمین کے جس خطے میں بھی ہے وہ جذباتی اور حسی سطح پر عموماً ایک ہی طرح محسوس کرنے والی مخلوق ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے افسانوں کا تارو پود پنجاب کے ماحول میں رکھتے ہوئے بھی انہیں ایسی وسعت دیتے ہیں جس میں پنجاب کے باہر کی دنیا بھی شامل ہو کر ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ پریم چند کے بیانیہ افسانوں کو احمد ندیم قاسمی نے جس پہلو پر خاص طور سے آگے بڑھایا وہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی افسانوی تحریروں میں کرداروں کی سیدھی سادی اور راست عکاسی ہی نہیں کی بلکہ وہ ان کے ذہنی تحلیل و تجزیے سے بھی گزرے، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اپنے کرداروں کی اندرون کی چھپی ہوئی سچائیوں کو بھی باہر لانے میں کامیاب ہوئے۔ افسانہ ''سلطان'' اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس افسانہ میں انہوں نے ''سلطان'' اور اس کے دادا کا جو نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے اس نے احمد ندیم قاسمی کی حقیقت نگاری کو گہرائی بھی بخشی ہے اور تاثر کی شدت بھی۔

غور کیا جائے تو پریم چند کی حقیقت نگاری سے احمد ندیم قاسمی اور ان کے بعض ہم عصر افسانہ نگاروں کی حقیقت نگاری کافی مختلف ہو گئی ہے۔ یہاں ایک سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ حقیقت نگاری تو پھر حقیقت نگاری ہے اس میں اختلاف کے کیا معنی؟ اس ضمن میں یہ عرض کر دینا کافی ہوگا کہ حقیقت کا ادراک اور اس کا اظہار مختلف پیرایوں میں ہوتا ہے اور عموماً اظہار کرنے والا اپنے عصر، انفرادی نقطہ نظر، فکر اور علم و آگہی کی روشنی میں اسے سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے۔

جس زمانے میں پریم چند افسانے لکھ رہے تھے ان کی حقیقت نگاری ایک طرح کے آدرش کے ساتھ مل کر سامنے آئی تھی اور ان کے حقیقی کرداروں کی قلب ماہیت ہوکر ان میں ایک اصلاحی صورت حال پیدا کر دیتی تھی، جب کہ احمد ندیم قاسمی کے زمانے تک آتے آتے حقیقت نگاری کا دامن مفروضہ آدرشوں اور طے شدہ مقاصد سے الگ ہوگیا اور افسانہ خالص اور مجرد حقیقت نگاری کی بنیاد پر استوار ہوتا گیا۔ انہوں نے اپنے کرداروں کو اپنی پسند کا لباس پہنانے کی کوشش نہیں کی وہ جیسے تھے ویسا ہی رہنے دیا۔ احمد ندیم قاسمی کے یہاں حقیقت نگاری کا عمل اپنے عروج پر ہے۔ ان کا افسانہ ''پرمیشر سنگھ''، ''عاجز بندہ''، ''سلطان''، ''بے گناہ'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ گویا احمد ندیم قاسمی کی حقیقت نگاری پریم چند کی حقیقت نگاری سے مختلف بھی ہے اور اس کی ارتقائی شکل بھی۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی بطور افسانہ نگار نہ صرف ہمارے دور کے بلکہ اردو ادب کے ہر دور کے ایک ایسے کامیاب فن کار تھے جنہیں زمانے نے مقبول ترین افسانہ نگار ہونے کی سند تو پیش کر ہی دی ساتھ ہی انہیں صف اوّل کے فنکاروں میں بلند قامتی بھی عطا کی۔ لہٰذا اردو فکشن کی دنیا میں وہ ہمیشہ شہرتِ دوام کے مستحق رہیں گے۔

■○■

آخری گفتگو

افشاں ملک: تقسیم ہند کے بعد آپ کی نظر میں اردو افسانے نے سب سے زیادہ ترقی ہندوستان میں کی یا پاکستان میں؟

احمد ندیم قاسمی: افسانے کے حوالے سے دونوں طرف کی صورتِ حال قریب برابر ہی ہے۔ دونوں ملکوں کے افسانہ نگار، علامت نگاری اور تجرید پسندی کی طرف راغب ہو گئے۔ اکا دکا نے البتہ حقیقت پسندی کی روش اپنائے رکھی۔ اب آخر بیشتر علامت نگار اور تجرید پسند حقائق حیات کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے پر مجبور ہو گئے ہیں اور اب دونوں طرف بہتر معیار کے افسانوں کی تخلیق کے امکانات پیدا ہو رہے ہیں۔

افشاں ملک: علامتی افسانے اور تجریدی افسانے کیا ادب کی کسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں؟

احمد ندیم قاسمی: تجریدی افسانے تو ادب کی کوئی ضرورت پوری نہیں کرتے البتہ علامت نگار اگر علامت کو ڈھکا چھپا نہ رکھے اور یہ علامات یورپ اور امریکہ کی بجائے پاکستان و ہند سے حاصل کی گئی ہو تو اس علامتی افسانے میں کوئی قباحت نہیں۔

افشاں ملک: کیا وجہ ہے کہ نئے افسانہ نگاروں میں پریم چند، احمد ندیم قاسمی، منٹو، بیدی، کرشن چند، عصمت چغتائی جیسے افسانہ نگار نظر نہیں آتے؟

احمد ندیم قاسمی: وجہ صرف یہ ہے کہ برصغیر کے دو ملکوں میں تقسیم ہو جانے کے بعد دونوں جگہ زندگی کی اقدار بھی بدل گئیں چنانچہ افسانہ نگار کو نئے ماحول سے مانوس ہونے میں وقت لگا۔ مجھے یقین ہے کہ آئندہ ربع صدی کے دوران پریم چند، منٹو، بیدی، کرشن، عصمت کے ہم پلّہ افسانہ نگار ابھریں گے۔ تخلیقی فنون میں خلا کا پیدا ہو کر مستقل ہو جانا ناممکن ہے۔

افشاں ملک: افسانے کے امکانات پر کچھ روشنی ڈالیں؟

احمد ندیم قاسمی: افسانے کے امکانات کا ذکر تو اوپر کے سوالوں میں آچکا ہے۔ مغرب میں مختصر افسانہ زوال پذیر ہو چکا ہے مگر ایشیا میں اور بطور خاص جنوبی ایشیا میں مختصر افسانہ زندہ ہے۔ بس اسے ذرا سا سنوارنا ہے اور بس۔

افشاں ملک: ہم عصروں میں ادبی معرکہ آرائی کس کس سے رہی اور اس کا سبب کیا تھا؟

احمد ندیم قاسمی: منٹو اور کرشن میرے عزیز دوست تھے۔ بیدی اور عصمت بھی مجھ پر مہربان تھے مگر ان میں سے کسی سے متاثر ہونے کا سوال اس لیے پیدا نہیں ہوا کہ میں ابتدا سے منشی پریم چند سے متاثر تھا اور اس تاثر میں چیخوف، سمرسٹ مام اور ماپساں وغیرہ بعد میں داخل ہو گئے میں پاکستان میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا جنرل سکریٹری تھا اس لیے انجمن کے مخالفین سے دلچسپ ہنگامہ آرائی ہوئی البتہ اس دور میں اختلاف رائے، ذاتیات کی زد میں نہیں آیا۔ یہ ذاتیات کا گھٹیا پن بعد میں انور سدید کی قسم کے نقادوں نے برتا اور اب تک برت رہے ہیں، مگر اس سے جاندار ادب اور ادیب کا کچھ نہیں بگڑتا، صرف ''معرکہ آراؤں'' کا انجام عبرت ناک ہوتا ہے۔

افشاں ملک: کیا افسانے میں انحطاط ہوا ہے؟

احمد ندیم قاسمی: یقیناً انحطاط ہوا ہے۔ جب منٹو، بیدی، کرشن اور عصمت کی جاندار حقیقت نگاری پر علامت نگار اور تجرید نگار حملہ آور ہوئے تو انحطاط تو لازمی تھا۔ مگر جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں یہ انحطاطی دور قریب الختم ہے۔

افشاں ملک: عمر کے اس پڑاؤ میں جب آپ کا نام محتاج تعارف نہیں، کسی اور اونچائی کو چھونے کی آپ کی کوئی خواہش؟

احمد ندیم قاسمی: میں اونچائیوں کو چھونے کا خیال ہی ذہن میں نہیں لاتا۔ میں نے اب تک جو کچھ لکھا ہے اس سے مطمئن ضرور ہوں کہ میں نے ہمیشہ اپنے ضمیر کو اپنا رہنما بنایا ہے مگر میں نے کبھی یہ سوچا تک نہیں کہ میں کچھ اور اونچا پہنچوں۔ یہ کوشش ضرور کی کہ بہتر شاعری کروں اور بہتر کہانیاں لکھوں مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ مجھے کوئی مزید اونچا مقام چاہیے۔ مجھے تو صرف اپنے فن میں مزید نکھار، مزید حسن چاہیے اور میں امکانات کا اس حد تک قائل ہوں کہ — میری غزل کا ایک شعر ہے:

امکان پہ اس قدر یقین ہے
صحراؤں میں بیج ڈال آؤں

افشاں ملک: کوئی ایسا ادبی کام جو آپ نے اب تک نہیں کیا اور جس کا ملال ہے؟

احمد ندیم قاسمی: جی ہاں۔ دو کام ایسے ہیں جو میں کرنا چاہتا تھا مگر کر نہیں پایا اور اب تو وہ کام کرنے کا میرے پاس وقت ہی نہیں ہے۔ ایک ناول لکھنے کی تمنا، کہ اس ناول کا ایک ایک کردار میرے ذہن میں زندہ ہے ___ اور ایک اپنی سوانح لکھنے کی آرزو، کہ میری زندگی، متوسط طبقے کے ہر پڑھے لکھے انسان کی طرح واقعات سے پُر ہے اور پھر میں تحریکِ خلافت کے دنوں میں پیدا ہوا اور پہلی اور دوسری جنگ عظیم بھی بھگت چکا ہوں، سو میری سوانح بہت متنوع ہوئی، مگر شدید ملال ہے کہ میں لکھ نہیں سکا اور اب اس عمر میں لکھنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

افشاں ملک: کیا افسانے لکھتے وقت کسی تکنیک یا اسلوب یا ڈھانچے کو ذہن میں رکھتے ہیں یا غزلوں کی طرح آورد ہوتی ہے؟

احمد ندیم قاسمی: آپ کے سوال میں ''غزلوں کی طرح آورد'' کے الفاظ پڑھ کر میں بہت محظوظ ہوا ہوں۔ غزلوں میں ___ شاعری اور ادب کی کسی بھی صنف میں سچی تخلیق ''آورد'' نہیں ہوتی۔ ''آمد'' ہوتی ہے۔ افسانے کا کوئی ڈھانچہ میرے ذہن میں نہیں ہوتا۔ صرف بعض کردار میرے ذہن میں ہوتے ہیں اور وہی مجھ سے افسانے لکھواتے ہیں۔

افشاں ملک: آپ افسانہ نگار ہیں، شاعر ہیں، خاکہ نگار ہیں، کالم نویس ہیں، تنقید نگار بھی ہیں ایک ساتھ اتنی اصناف سخن میں طبع آزمائی اور کامیابی بھی۔ یہ سب کیسے ممکن ہو سکا؟ کچھ اظہار خیال کریں۔

احمد ندیم قاسمی: دیکھیے۔ میں یقیناً شاعر بھی ہوں اور افسانہ نگار بھی۔ تنقید بھی لکھی ہے اور خاکہ نگاری بھی کی ہے (کالم نویسی تو روزگار و معاش نے کرائی ہے) اگر آپ کے خیال میں میں ان تمام اصناف میں کامیاب رہا ہوں تو یوں سمجھیے کہ یہ اللہ تعالیٰ کی دین ہے اور بس۔

افشاں ملک: کیا آپ نے تمام اصناف کے ساتھ انصاف کیا ہے؟

احمد ندیم قاسمی: میں کسی بھی صنف ادب سے کماحقہٗ انصاف نہیں کر سکا۔ کوشاں ضرور رہا کہ میں انصاف کروں مگر وہ کون ہے جو یہ ادعا کر سکے کہ اس نے شاعری، افسانہ نگاری یا ڈرامہ نویسی کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا ہے۔ فن کا کوئی حرفِ آخر نہیں ہوتا۔

افشاں ملک: کیا آپ یہ محسوس کرتے ہیں کہ تقسیم ہند کے بعد ترقی پسند تحریک کمزور ہوئی؟

احمد ندیم قاسمی: دونوں ملکوں کی آزادی کے بعد ترقی پسند ادب کی تحریک دونوں جگہ کمزور پڑ گئی۔ پاکستان میں تو یہ تحریک انتہا پسندی کی نذر ہو گئی۔ میں تو کمیونسٹ کبھی نہیں رہا، صرف سیدھا سادا ترقی پسند ہوں، مگر ہماری تحریک کے کمیونسٹ دوست اس خوش خیالی میں مبتلا تھے کہ انقلاب بس درۂ خیبر تک پہنچ چکا ہے۔ یوں وہ انتہا پسندی کے شکار ہوئے اور ان کے ساتھ انجمن کی تنظیم بھی انتہا پسندی کی زد میں آ کر ختم ہو گئی مگر تنظیم ختم ہوئی۔ تحریک دلوں اور دماغوں میں جاری رہی اور اب تک جاری ہے۔

افشاں ملک: آپ کی شاعری اور افسانے کے محرکات کیا ہیں؟

احمد ندیم قاسمی: تخلیق فن کے محرکات کا بیان اس لیے بامعنی نہیں ہے کہ فن کاری تو قدرت کی دین ہوتی ہے۔ دل و دماغ میں یہ لگن موجود ہوتی ہے جو موقع ملتے ہی تخلیق فن کی صورت میں برآمد ہوتی ہے۔

افشاں ملک: افسانہ اور شاعری میں محبوب کا درجہ آپ کسے دیں گے؟

احمد ندیم قاسمی: شاعری اور افسانہ نگاری — دونوں میری محبوبائیں ہیں مگر میں اوّلیت شاعری کو دیتا ہوں کہ شاعری فنون لطیفہ کی دنیا کی تاجدار ہے۔ میں نے آغاز بھی شاعری کی دنیا سے کیا تھا۔ افسانے کی باری تو شاعری شروع کرنے کے پانچ سات برس بعد آئی۔ لیکن دونوں اصناف میری شخصیت کا اظہار ہیں اس لیے دونوں ہی محبوب ہیں۔

افشاں ملک: کیا 1947 کے بعد ترقی پسند تحریک کمزور پڑ گئی؟

احمد ندیم قاسمی: پہلے عرض کر چکا ہوں کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ترقی پسند تحریک انتہا پسندی کی زد میں آ گئی تھی جس کا مجھے شدید دکھ ہے۔

افشاں ملک: ندیم صاحب آپ کے بیشتر معاصرین نے تھک ہار کر ادب کی تخلیق سے خود کو کنارے کر لیا۔ لیکن آپ کے قدموں میں ماشاءاللہ آج تک کوئی لغزش نہیں آئی

اور مسلسل آپ کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ اس تخلیقی لگن اور قوت کی نوعیت کیا ہے؟ کچھ ہمیں بھی بتایئے!

احمد ندیم قاسمی: آپ نے درست کہا ہے کہ میرے بیشتر معاصرین تھک ہار کر تخلیق ادب سے کنارہ کش ہوتے رہے ہیں اور میں اب تک اسی رفتار سے رواں دواں ہوں۔ میں اس صورت حال کا کوئی تجزیہ نہیں کر سکتا۔ یقین کیجیے کہ ابھی کل ہی میں نے ایک غزل تخلیق کی ہے اور اس وقت بھی میرے ذہن میں تین چار افسانوں کے مکمل کردار موجود ہیں (بلکہ پنپ رہے ہیں) اور میں انشاءاللہ یہ افسانے بھی لکھ لوں گا۔ صرف دمے کے مرض نے مجھے مجبور کر رکھا ہے مگر میں اس مجبوری کو بھی شکست دے لوں گا اور قلم ہاتھ میں تھامے رہوں گا۔ آپ میری استقامت کی دعا کرتے رہیے گا۔ یہاں اپنا ایک پرانا شعر یاد آیا ہے:

تخلیق فن کروں گا بعنوان ارتقا
جس ہاتھ میں قلم ہے اسی ہاتھ کی قسم

احمد ندیم قاسمی

۲؍فروری 2006

■○■

کتابیات

نمبر شمار	کتاب	مصنف/مرتب	ناشر/پبلشر	سن اشاعت
۱	آبلے	احمد ندیم قاسمی	ادارہ فکر جدید دہلی	۱۹۹۳
۲	آج کا اردو ادب	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۵
۳	آخری تحفہ	پریم چند	نرائن دت سہگل اینڈ سنز لاہور	۱۹۳۴
۴	آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید	پروفیسر شارب ردولوی	اردو اکاڈمی دہلی	۲۰۰۳
۵	آس پاس	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۶
۶	احمد ندیم قاسمی نمبر	نند کشور وکرم	عالمی اردو ادب دہلی	۱۹۹۵
۷	احمد ندیم قاسمی شاعر اور افسانہ نگار	فتح محمد ملک	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۹۱
۸	ادب کا بدلتا مزاج	ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید	ماڈرن پبلی کیشنز دہلی	۲۰۰۱
۹	ادب اور تنقید	اسلوب احمد انصاری	سنگم پبلشرز الہ آباد	۱۹۶۸
۱۰	ادب کا غیر اہم آدمی	وارث علوی	موڈرن پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۱
۱۱	ادبی تنقید	ڈاکٹر محمد حسن	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۵۴
۱۲	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۹
۱۳	اردو افسانہ روایت اور مسائل	ڈاکٹر گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۸۱
۱۴	اردو افسانے میں سماجی مسائل کی عکاسی	ڈاکٹر شکیل احمد	آفسیٹ پریس گورکھپور	۱۹۸۴
۱۵	اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	ڈاکٹر صغیر افراہیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۱
۱۶	اردو کا علامتی افسانہ	ڈاکٹر مجید مضمر	نیو لیتھو آرٹ پریس دہلی	۱۹۹۰
۱۷	اردو زبان اور فن داستان گوئی	کلیم الدین احمد	ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۷۲
۱۸	اردو فکشن: بنیادی و تشکیلی عناصر	اختر انصاری	دار الاشاعت ترقی شاہدرہ دہلی	۱۹۸۴
۱۹	اردو تنقید حالی سے کلیم تک	سید محمد نواب کریم	تخلیق کار پبلشرز دہلی	۲۰۰۲

۲۰	اردو فکشن تنقید اور تجزیہ	ڈاکٹر صغیر افراہیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۰۳
۲۱	ارسطو سے ایلیٹ تک	ڈاکٹر جمیل جالبی	نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی	۱۹۷۶
۲۲	اردو ادب میں رومانوی تحریک	ڈاکٹر محمد حسن	شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۱۹۵۵
۲۳	اردو کے تیرہ افسانے	ڈاکٹر اطہر پرویز	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۸
۲۴	اردو تنقید پر ایک نظر	کلیم الدین احمد	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۵۷
۲۵	اسلوبیاتی مطالعے	پروفیسر منظر عباس نقوی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۸۹
۲۶	افسانوی ادب: تحقیق و تجزیہ	ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی	نیو پبلک پریس، دہلی	۱۹۸۳
۲۷	افسانے کی حمایت میں	شمس الرحمٰن فاروقی	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	۱۹۸۲
۲۸	افسانہ حقیقت سے علامت تک	سلیم اختر	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	۱۹۳۶
۲۹	بازارِ حیات	احمد ندیم قاسمی	ادارہ فروغ اردو، لاہور	۱۹۵۵
۳۰	باسی پھول	علی عباس حسینی	مکتبہ دار الاشاعت لاہور	۱۹۴۰
۳۱	برگِ حنا	احمد ندیم قاسمی	ناشرین لاہور	۱۹۵۹
۳۲	بلونت سنگھ: فن اور شخصیت	ممتاز آرا	تخلیق کار پبلشرز دہلی	۲۰۰۳
۳۳	بیسویں صدی میں اردو ناول	ڈاکٹر یوسف سرمست	نیشنل بک ڈپو حیدرآباد	۱۹۷۳
۳۴	پریم چند کہانی کا رہنما	ڈاکٹر جعفر رضا	رام نرائن لال بینی مادھو، الہ آباد	۱۹۶۹
۳۵	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر قمر رئیس	سرسید بک ڈپو علی گڑھ	۱۹۶۸
۳۶	پریم چند: فن اور تعمیرِ فن	ڈاکٹر جعفر رضا	شبستان ۲۱۸ شاہ گنج الہ آباد	۱۹۷۷
۳۷	ترقی پسند ادب	عزیز احمد	خواجہ پریس، دہلی	۱۹۴۵
۳۸	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	ڈاکٹر صادق	اردو مجلس بازار چتلی قبر دہلی	۱۹۸۱
۳۹	ترقی پسند اردو افسانہ اور چند اہم افسانہ نگار	ڈاکٹر اسلم جمشید پوری	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۲
۴۰	تلاش و توازن	ڈاکٹر قمر رئیس	خرام پبلی کیشنز، دہلی اپریل	۱۹۶۸
۴۱	تنقید اور عملی تنقید	سید احتشام حسین	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ طبع، چہارم	۱۹۷۱
۴۲	تنقیدی اشارے	آل احمد سرور	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ طبع، چہارم	۱۹۶۴
۴۳	جدید اردو تنقید اصول و نظریات	ڈاکٹر شارب ردولوی	اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ	۱۹۹۴

۴۴	چوپال (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	دارالاشاعت پنجاب لاہور	۱۹۳۹
۴۵	داستان سے افسانے تک	سید وقار عظیم	مکتبہ الفاظ علی گڑھ	۱۹۸۰
۴۶	در و دیوار (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۴۷	روشنائی	سید سجاد ظہیر	آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی	۱۹۵۹
۴۸	زندہ اپنی باتوں عصمت بیدی اور عباس	فیاض رفعت	تخلیق کار پبلشرز دہلی	
۴۹	سوز وطن	پریم چند	زمانہ پریس کانپور	۱۹۰۸
۵۰	سناٹا (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۵۱	سیلاب (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۵۲	طلوع و غروب (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۵۳	عالمی اردو افسانے	ف س اعجاز	انشا پبلی کیشنز کلکتہ	۱۹۹۳
۵۴	فکشن کی تنقید کا المیہ	وارث علوی	اردو اکیڈمی دہلی	۱۹۹۳
۵۵	قرۃ العین حیدر (ایک مطالعہ)	ڈاکٹر ارتضی کریم	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۲۰۰۱
۵۶	کپاس کا پھول (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۵۷	کرشن چندر نمبر	ڈاکٹر منظر اعظمی	شاعر (خصوصی نمبر) بمبئی	۱۹۷۷
۵۸	کیسر کیاری (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۵۹	گرداب (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۶۰	گھر سے گھر تک (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز لاہور	۱۹۹۵
۶۱	مٹی کا سمندر	ضیا ساجد	مکتبہ القریش کراچی	۱۹۹۱
۶۲	منٹو نامہ	جگدیش چندر ودھاون	جواہر آفسیٹ پرنٹرس دہلی	۱۹۸۹
۶۳	منٹو اور بیدی تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر کہکشاں پروین	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۲۰۰۲
۶۴	نیا افسانہ	سید وقار عظیم	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۶
۶۵	نیلا پتھر (افسانوی مجموعہ)	احمد ندیم قاسمی	اساطیر پبلشرز، لاہور	۱۹۹۵
۶۶	نئی تنقید کے پیچ و خم	ڈاکٹر خورشید سمیع	نصرت پبلشرز لکھنؤ	۲۰۰۱

رسائل و جرائد

۱	ماہنامہ آجکل	دہلی	نومبر ۱۹۸۱	(سہیل عظیم آبادی نمبر)
۲	ماہنامہ ادب لطیف	لاہور	اکتوبر ۱۹۴۷	
۳	ماہنامہ اردو دنیا	دہلی	ستمبر ۲۰۰۶	
۴	ششماہی افکار	علی گڑھ	جون ۱۹۸۳	
۵	ماہنامہ ایوان اردو	دہلی	نومبر ۲۰۰۲	
۶	ماہنامہ پرواز ادب	پٹیالہ	مارچ اپریل ۱۹۹۲	
۷	ماہنامہ پاسبان	چنڈی گڑھ	فروری ۱۹۸۹	
۸	ماہنامہ پرواز	لندن	اکتوبر ۲۰۰۵	
۹	ماہنامہ دو ماہی الفاظ	علی گڑھ	مئی تا اگست ۱۹۸۳	(گوشۂ اختر)
۱۰	ماہنامہ سب رس	حیدرآباد	نومبر ۱۹۴۷	
۱۱	ماہنامہ شاعر	بمبئی	۱۹۶۷	(کرشن چندر نمبر)
۱۲	شاہراہ	دہلی	فائل ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲	
۱۳	سہ ماہی فنون	لاہور	مئی تا اگست ۲۰۰۴	
۱۴	سہ ماہی فنون	لاہور	ستمبر تا دسمبر ۲۰۰۴	
۱۵	ماہنامہ کتاب نما	نئی دہلی	ستمبر تا دسمبر ۲۰۰۲	

■○■

مصنفہ کا سوانحی اشاریہ

نام : افشاں ملک

پیدائش : 10/نومبر 1960

جائے پیدائش : موضع مونڈیا جاگیر، ضلع بریلی (یوپی)

شریکِ حیات : غیاث الدین ملک

(ضلع اقلیتی فلاح و بہبود آفیسر، حکومت اتر پردیش)

تعلیم
- ہائی اسکول : اسلامیہ گرلس انٹر کالج، بریلی
- انٹرمیڈیٹ : اسلامیہ گرلس انٹر کالج، بریلی
- بی۔اے۔ : روہیلکھنڈ یونیورسٹی، بریلی
- ایم۔اے۔اردو : روہیلکھنڈ یونیورسٹی، بریلی
- بی۔ایڈ۔ : روہیلکھنڈ یونیورسٹی، بریلی
- پی ایچ۔ڈی۔ : چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی میرٹھ (یو۔پی۔)

زیرِ طبع
- آیئنہ بین (افسانوی مجموعہ)
- شاعر احمد ندیم قاسمی: فکری و فنی جہتیں

پتہ : موضع کھمریا، ضلع اودھم سنگھ نگر اترانچل (ہندوستان)

Afsana Nigar

Ahmad Nadeem Qasmi

Aasaar-o-Afkaar

By

Dr. Afshan Malik

برصغیر ہند و پاک کی اردو دنیا میں احمد ندیم قاسمی کی شخصیت سب سے بزرگ، سب سے الگ، سب سے محترم اور شاید سب سے پرکشش رہی ہے۔ اردو زبان و ادب سے ان کی وابستگی، ان کی تخلیقی ذہانت اور ادبی ودیعت کبھی اختلافی نہیں رہی۔ کم و بیش گزشتہ چالیس سال سے مجھے ان کی نیازمندی کا شرف حاصل رہا ہے۔ ان کی ذات سے میرا عشق 1952 میں اس وقت شروع ہوا جب لکھنؤ یونیورسٹی کی طالب علمی کے زمانہ میں، میں نے ان کے قطعات کا مجموعہ 'رم جھم' اور شعری مجموعہ 'جلال و جمال' پڑھا۔ ان کی زندگی پنجاب میں گزری جو اردو کی کئی تحریکوں کا گہوارہ رہا ہے۔ ان تحریکوں، خصوصاً ترقی پسند تحریک کے اثرات انھوں نے قبول ضرور کیے لیکن اپنی شرطوں پر۔ اپنی آزادیٔ فکر و اظہار کی ضمانت کے ساتھ۔ ان کے انہماک اور وفاداری کا اصل نقطہ بنی نوع انسان اور ان کا تخلیقی وجدان ہی بنا رہا۔ ٹورنٹو (کناڈا) میں جب ان کا جشن منایا گیا تو اس میں شریک ہو کر میں نے محسوس کیا تھا کہ ہر مسلک اور ہر فکر و خیال کے ادب دوست جو اُن کے دیوانے ہیں، اس میں ان کی تخلیقی حسن کاری کے ساتھ ساتھ ان کی موہنی شخصیت کی سحر کاری کا حصہ بھی کم نہیں ہے۔ اس کا ثبوت حال ہی میں ان کی رحلت پر منائے جانے والے ہمہ گیر سوگ، تعزیتی جلسوں اور تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

مجھے خوشی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی حیات، افسانہ نگاری اور کارناموں کے بارے میں ڈاکٹر افشاں ملک کا یہ تحقیقی اور علمی مقالہ ایسے وقت میں شائع ہو رہا ہے جب اردو دوست ان کی بار آور تخلیقی زندگی کے ہر پہلو کے بارے میں جاننے کے لیے بے چین ہیں۔ ڈاکٹر افشاں نے اس مقالہ میں احمد ندیم قاسمی کی زندگی، ان کی تخلیقات کے تناظرات، فکر و نظر کے سرچشموں اور فنی اوصاف و عناصر کا تجزیہ بڑی محنت، لگن اور علمی بصیرت سے کیا ہے۔ اس لیے ان کے غور و فکر اور تنقیدی مطالعہ کے اکثر نتائج کو معتبر کہا جا سکتا ہے۔ مجھے امید ہے کہ اہل نظر اردو کے ایک قد آور اور ممتاز ادیب و شاعر کے بارے میں اس مقالہ کی داد کھل کر دیں گے۔

پروفیسر قمر رئیس

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, VAKIL STREET, KUCHA PANDIT, LAL KUAN, DELHI-6 (INDIA)
PH: 23216162, 23214465 FAX: 011-23211540
E-MAIL: ephdelhi@yahoo.com

81-8223-261-9